

بين الادب والموسيقى

دراسة مقارنة في الفن الروائي

أسعد محمد علي

١٩٨٥



الناشيء

بين الادب والموسيقى





سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

الدكتور محسن جاسم الموسوي

العنوان: آفاق عربية ـ بغداد / العراق، ص. ب (٤٠٣٢) هاتف (٤٤٣٦٠٤٤) تلكس (١٢٤١٣٥)

القراءة بالأذن... والعين

د. عبد الواحد لؤلؤة

هل غادر الشعراء من متردّم ؟

ذلك تساؤل يراود ذهن كل قارئ جاد وهو يتناول دراسة نقدية هذه الأيام.

ما الذي لدى النقد ليقوله لنا بعد كل ما قيل ويقال من غث وسمين ؟

عرفنا من النقاد من أداته معرفة تاريخية، فراح يرسم لنا حدود التاريخ وصروف الدهر، ليزوّدنا بأرضية تاريخية يقف عليها الأثر الادبي موضوع النقد، فنضع الأثر في «سياقه التاريخي» قبل أن نخرج برأي من يعجبه ذلك الأثر او لا يعجبه.

وعرفنا من النقاد من أداته معرفة لغوية، فراح يجوس بنا نحواً وصرفاً واشتقاقاً، وفي هذه الايام فقهاً لغوياً تارة، وعلماً لغوياً مستورداً تارة اخرى، احتاروا في ابتداع اسم له· فهو تارة «لسانية» او «ألسنية» وهو تارة «صوتيات» تجوس بك هي الاخرى في ما توصل اليه علماء اللغة في الغرب، ممن تيسّر لهم فيض من ادوات كهرو ـ مغناطيسية، نعرف ما ظهر فيها ولا نعرف ما بطن، فخرجوا علينا برسوم وتخطيطات تحيل النص الأدبي الى خارطة، وتصطنع لغة تستعصي على غير اصحابها، ثم يلتفت العربي الى تراثه ليقول: رحم الله الخليل بن أحمد وعبد القاهر

الجرجاني. لقد قالا كل هذا قبل ألف سنة ونيّف، وأداتهما قلم قصب وقرطاس، وعقل فذ قوامه تواضع العلماء، هذا لم يبتعد عن سوق القصّارين او مطارق النحاسين، وذلك لم يغادر مدينته قط.

وعرفنا من النقاد من أداته «علم النفس»، ذلك المستورَد الآخر الذي جعل من «فرويد» اله معرفة علمّ الانسان ما لم يعلم، أو كاد أن يفعل. وراح اصحاب «النقد النفسي» ينثرون مفردات قاموس جديد يلتمسون له تطبيقاً في كل ما ابدع الذهن البشري: من كلكامش وهوميروس حتى آخر يهودي هاجر من بولندا ليستقر في احدى ناطحات السحاب، في انتظار جائزة «نوبل» في الآداب.

وعرفنا كذلك من النقاد أصحاب «الأنامية» وقيل «الأناسية» التي أداتها علم الانسان، وهي «الانثروبولوجيا» في لغة المتفرنجة ومن شايعهم. وعرفنا وعرفنا. ومن عجب أن هذه «المدارس النقدية» جميعا تكاد تنسى الأثر الأدبي موضوع النقد، وتكاد تهمل الكتاب وكاتبه جرّاء الدوران في أفلاك نظريات تستغلق على اصحابها. وتعود أنت لتسأل: ها هي الأَجَمَةُ، فأين الغابة ؟

* * *

وأين الغابة، بحق السماء ؟ !

وأذا لم تستطع نظريات النفد ومدارسه أن تقودني، أنا القارئ المسكين، الى جوهر الأثر الأدبي او الفني، فلا كانت نظريات ولا كاز نقد.

ثم.. تتساءل وتعجب.. أكان الأديب او الفنان يفكر بكل هذه النظريات والتفصيلات فيفصّل أثره الأدبي على قالبها. أكان صاحب كلكامش قد فصّل رائعته على قالب «بحث الانسان عن سرّ الخلود» ؟ أكان صاحب «الالياذة» يفكر بفترة زمنية قوامها «دورة الشمس» أم كان شكسبير، كبيرهم الذي علمهم السحر، يحترم البداية والوسط والنهاية إجلالاً لأرسطو، وحفاظاً على ذوق اسخيلوس في احترام الوحدات الثلاث في العمل المسرحي ؟

* * *

اذا لم تكن النظريات والمدارس في خدمة الأثر الادبي، فلا كانت نظريات ولا كانت مدارس، واكررها ثلاثاً.

ولكن ضروب المعرفة والثقافة جداول تؤدي الى بعضها، أو يجب ان تكون

كذلك، لتدلف الى مصب واحد عقل الانسان

وعقل الانسان هو الجرم الصغير الذي فيه احتوى العالم الأكبر.

كان أصحاب «المدارس» في القرون الوسطى يطلقون اسم «الثالوث» على فروع المعرفة «الأدنى» الثلاثة: فلما زادوها فرعاً رابعاً هو «الموسيقى» اصبح «رابوع» المعرفة هو المطلوب، وما دون ذلك في فروع ثلاثة هو ثالوث «تريفيوم». وارتبطت الكلمة اللاتينية بمعنى «لتافه» او الأدنى منزلة في سلّم المعرفة.

ولكن ماذا عن وطننا العربي اليوم ؟ أما يزال في مستوى «الثالوث» في المعرفة، ام انه يصبو الى «رابوع» يضم المعرفة الموسيقية، كما يريدنا صاحب هذا الكتاب أن نفعل

* * *

وصاحب هذه الدراسة النقدية رجل توافر على دراسة الموسيقى واتخذ «الفيولا» آلة يعزف (يلعب ؟) عليها في «الفرقة السمفونية الوطنية العراقية». ومن هنا أهمية الدراسة فهذا رجل من «أصحاب الموسيقى»، متواضع، لا يدّعي أنه من «أصحاب النقد» ولكنه موسيقي وقاص ويقرأ الأدب بأذنه الموسيقية، التي تسبق عينه خطوة او خطوتين على سطور الكتاب. كيف ؟ ليس الأمر بالميسور لكنه ليس بالمستحيل، اذا أخذت النفس بالدّربة والمران، متكئاً على معرفة بفرع المعرفة الرابع، وليس ذلك عليك بعسير، فأنت تنظر في التاريخ واللغة وعلم النفس وعلم الانس (والجن) اذ تقرأ كتاباً في الأدب شعراً او مسرحاً او رواية ويكون لك مما نظرت فيه من علوم عوناً على ما تنظر فيه من أدب، فلماذا لا تنظر في هذا الفرع الرابع من فروع المعرفة ؟ ان معرفة العالم المتحضر اليوم بالموسيقى تقوم على ما عرف من موسيقى القرون الأربعة الخوالي. ونحن لا معرفة دقيقة لنا، بموسيقى الاغريق او الفراعنة او أهل بابل، رغم جميع الاشارات التاريخية الى منزلة الموسيقى لدى تلك الاقوام جميعا وكل ما نعرفه ان الموسيقى كانت تصاحب «الادب» في أول ظهوره شعراً او ابتهالاً واذ أصبح ذلك «الأدب» عبادة وتقرباً تفرّع الرقص عن الموسيقى وشاركهما الغناء، وهو أساساً شعر ابتهال. وأذ تطور عن ذلك كله «ادب المسرح» بقيت الموسيقى والرقصات والغناء جزءاً من ذلك الادب، «يضبط ايقاعه» لفظاً ومبنى واذ تطور عن شعر الملاحم رواية اعمال البطولة ورواية الاحداث واخبار الامم والملوك كانت «الرواية» بمعناها المعاصر في

طريقها الينا. كانت البدايات الخجولة الاولى في اواسط القرن السادس عشر في فرنسا وانكلترا. ثم خطت الرواية خطوات في القرن السابع عشر ونضجت في القرن الثامن عشر في غرب اوربا. ولما جاء القرن التاسع عشر كانت الرواية هي صنف الادب الأول الذي يعنى بظروف الحياة وشؤون البشر على تفصيل واتساع. اما القرن العشرون فقد شهد وما يزال دفقاً لا يحدّ من الادب الروائي يتراوح ابداعاً وابتذالاً حتى لا تضبطه ضوابط.

* * *

وفي اثناء ذلك كانت الموسيقى بمعناها الاوربي المعاصر تتطور على مستويات شتى. وكانت «رابوع» الثقافة، لا ثقافة دونها الا المتخلف التافه. وكان اول فن موسيقي استوى شكلا هو «السوناتا» توليف من الالحان يعي ارسطو في البداية والوسط والنهاية. وبداية السوناتا لحنان اثنان: اول وثان، او شديد وخفيف لا يلبثان حتى يتداخل احدهما بالآخر في الجزء الوسط من السوناتا وهو مما عرف بالتطوير. يقابل هذا في الأدب الذي يعي التقسيم الارسطي، الذي هو تقسيم منطقي في الاصل، جزء البداية او الافتتاح او الفصل الاول في المسرحية: حيث تقيم الشخصية الرئيسة وتابعها، او البطل والشرير، او العاشق والمحبوبة اوكل ما يبدأ الفعل الدرامي او السرد الروائي من علاقة اثنين، ثم يأتي جزء الوسط حيث تطوير العلاقة التي تصل الذروة عن طريق حبكتها في حدود الفصل الثالث من خمسة فصول في المسرحية «حسنة السبك» عند اصحاب «الكلاسيكية المحدثة». فاذا استوى التطوير في اللحنين من جزء الوسط في «السوناتا» أو الفصل الثالث من المسرحية او اواسط الرواية، سار ذلك التطوير نحو الخاتمة التي قد تعود الى اللحن الرئيس او جزء منه، او قد تأتي بجديد نجم عن التطوير. وكذلك الحال في الفن الادبي اذ تسير حبكته بعد الذروة، الى «حل العقدة» او الانفراج في تأزمّ الفعل المسرحي.

وقد تطور عن هذا البناء الموسيقي الأول بناء لاحق هو «الكونشرتو» مالبث ان تطور عنهما بناء اكثر اكتمالا هو «السمفونية» اي ترافق الالحان وانسجامها.

* * *

أراني قد أخذت حديث الموسيقى من يد صاحبه، وما ينبغي لي ! فخيرٌ لي ان

اترك ذاك الحديث لصاحبه يفصّل فيه القول تفصيلا. ولكني أرى، أنا القارئ، كما يرى صاحب هذه الدراسة النقدية، ان معرفةً بضروب الفن الموسيقى وتطوره عبر العصور ضرورية لأنارة النص الأدبي قدر ضرورة المعرفة بالتاريخ واللغة وعلم النفس وغير ذلك من أدوات أصحاب النقد الآخرين. وأحسب ان الالمام بذلك القدر من المعرفة الموسيقية أقرب منالاً من الالمام بضروب معارف غيرها جعلها أصحاب النقد الآخرون أساساً لاستيعاب الأثر الادبي. وحجتي في ذلك أنه أسهل منالاً على المرء أن يحيط، بمفهومات مثل: الفيوك، المحاكاة، الروندو، القصيدة السمفونية، التتابع، اللحن الرئيس، التكرار، التناغم، النشاز، التنويع، المتواليات، التقاسيم وما الى ذلك. وليست هذه بالقائمة المسهبة ولا ضعفها اذا ما قورنت بضروب المعرفة الاخرى وما يتفرع عنها. لقد بقيت الأصول الموسيقية ثابتة نسبياً عبر عصور التطور الأوربي. والذي حدث بين «باخ» و«سكريابن» من تطور موسيقى لم يلمس الجذور بل تناول الفروع، وبقيت الآصال ثابته في الأعم الأغلب. لذلك كان العارف بأصول الموسيقى الأوربية قادرا على «فهم» و «استيعاب» ما يحدث في أواخر القرن العشرين هذا، يعجبه أو لا يعجبه مسألة اخرى، لكن المهم أنه «يفهم» ما يحدث.

* * *

واذا أعانتني المعرفة الموسيقية في فهم ما يحدث في التأليف الموسيقى، صرت اكثر اقتداراً على «تذوّق» العمل الموسيقى: سوناتا ضوء القمر كان ذلك العمل، او كونشيرتو كمان او سمفونية بتهوفينية تاسعة. وفهم البناء الموسيقي يؤدي الى ادراك «التناغم» اي «الهارموني» كما يؤدي الى ادراك «النشاز» وكلا الامرين معرفة، وكلا الأمرين ادراك مالا غنى عن ادراكه في الحياة البشرية، وفي هذه الدراسة النقدية أمثلة من الفن الروائي شتى، من أربعة مشارب مختلفة: هرمان هسّة، اندريه جيد، جبرا ابراهيم جبرا، ادوار الخرّاط. والذي يجمع هذه الأمثلة الأربعة أن الروائيين الأربعة من محبي الموسيقى ومتذوقيها بأشكال شتى لكن الأول الماني الثقافة والنشأة، وهو يحمل «رسالة» ثقافية قوامها أن الموسيقى الأوربية بدأت بالتدهور بعد «باخ» وهو ما لا يتفق كاتب الدراسة النقدية مع المؤلف فيه، وأن الثقافة الأوربية بدأت بالتدهور بعد «نيتشه» وقد يجد القارئ العربي أن هذه مسألة ثقافية «عالية الحواجب» كما يقول الانكليز. فمالنا ولهم ؟ ومالنا ولهم وما معنى الثقافة إذن إن لم تكن ماعناه العرب بكلمة «أدب» ؟ أن تأخذ

من كل علم بطرف ؟ ' وطرف العلم الذي يهمني أن آخذ به هو هذا البناء الموسيقي في رواية هرمان هسّه «لعبة الكريات الزجاجية».

يساعدنا كاتب الدراسة من الكشف عن تشابه البنية الروائية مع بنية السمفونية التاسعة لبتهوفن وثمة حديث متشعب عن أسلوب «الفيوك» ونظام العمارة في عصر الباروك، وعن تشابه اللعب» في الرواية بنظام الكونشرتو، وعن ظهور اللحن واختفائه وعودته من جديد الخ. ويتبادر الى الذهن سؤال ملحاح كم من هذا الحديث يدركه القارئ العادي، وبخاصة اذا لم يكن قد قرأ الرواية. والجواب على نفس المستوى من البساطة على القارئ أن يبدأ فيقرأ رواية «هرمان هسّه» بعد الانتهاء من قراءة الفصلين الاولين من هذه الدراسة ففيهما ما يكفي من بدايات المعرفة الموسيقية ما لا يمنع زيادة المستزيد في مصادر اخرى. فاذا قرأت الفصلين ثم الرواية ثم الفصل الثالث بلغ كاتب الدراسة غايته أو كاد أن ترى النظام الموسيقي في البناء ماثلا في بناء الرواية عند ذلك يضئ النص الروائي أمامك، ولا اعرف ناقداً يريد أن يبلغ بقارئه اكثر من هذا

وفي رواية اندريه جيد بعنوان «المزيِّفون» (حرفياً مزيِّفو النقود) نجد تحليل البناء الروائي يفترض كذلك ان القارئ عارف بتلك الرواية، والا وجب عليه ان يقرأها قبل النظر في الفصل الرابع من هذه الدراسة هنا كذلك نجد مقارنات بين بنية «المزيِّفون» وبنية القصيدة السمفونية وثمة مقاطع تشبه «الروندو» في بنائها، واخرى فيها صفة التتابع والتكرار. «وجيد» في كل ذلك يعي الموسيقى وبناءها في روايته، ويشير اشارات واضحة اليها في مقاطع بعينها واذا كانت رواية «هسّه» تصعب ملاحقة «رسالتها» الثقافية الموسيقية فان كلاً من الروائي الالماني والروائي الفرنسي يرى في الماضي صورة إبداع وفي الحاضر غياب ابداع. في الحاضر يرى «هسّه» صورة «صحافة التسلية» اذ يرى «جيد» صورة «النشاز ونحن في الروايتين نتابع صورة الذهن الروائي في عبارة موسيقية، وبناء موسيقى

وفي الفصل السادس يرى المؤلف في رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» تنويعات على لحن رئيس، أسلوب معروف من أساليب البناء الموسيقي، فالرواية تطرح موضوعها جزئيا، إيحاءً وتلميحاً، ولا يلبث الروائي ان يبدأ تنويعاته، يعبّر عنها في عنوانات الفصول. كل فصل «تنويعة» على لحن الرواية الرئيس، والذين يعرفون الاستاذ جبرا يعلمون انه اذا جلس للكتابة صنع بينه وبين العالم

الخارجي حجاباً من الموسيقى: يضع مجموعة من الاسطوانات او الاشرطة ويجعل الجهاز المسكين يتلقفها تباعاً، فيغرق ساعات في موسيقى تهتف به: ودَ عْ كل صوت غير صوتي... وعبثاً يرنّ جرس التلفون، وعبثاً تقف أنت ببابه وأصبعك يكبس جرس الباب! اذا عرفت هذا لن تستغرب البناء الموسيقي في «البحث» ولكن، مرة اخرى، عليك أن تقرأ الرواية أولاً، ثم الفصل، ولا بأس من عودة الى الرواية فتقرأها من جديد، بأذن وعين في آن معاً.

اذا كان أسلوب البناء الموسيقي في رواية جبرا يأتي بداهة ودون تخطيط مسبق وكما يبدو لي، وكما أكاد أن أؤكد، فان أسلوب ادوار الخرّاط في رواية «رامة والتنين» يعي البناء الموسيقي بشكل واضح مدروس. وقد صرّح الكاتب بذلك في حديث اقتبسه مؤلف الكتاب. وليس في ذلك من ضير. فنحن نتحدث عن «التخطيط» كثيراً هذه الأيام. وهذا كاتب مولع بالرقم التاسع واليوم التاسع والسمفونية التاسعة والبؤرة والأشعة التسعة التي تصدر عنها. وقد يلمس قارئ مثلي لم يقرأ الرواية أن ثمة جرعة مضاعفة من النسغ الموسيقي تجري في هيكل الرواية كما نفهم من حديث المؤلف وهذه نقطة جديرة بالوقوف عندها. ففي العشرينات والثلاثينات من هذا القرن العشرين زاد التفسير النفسي عن حدوده المعقولة في نتاجات الأدب والفن في العالم الغربي، وقد وصلتنا ذؤاباته في أواخر الأربعينات، ولا أحسَب أنها تركت آثاراً شديدة الوضوح كما فعلت في الغرب. والذي أخشاه أنِ يأخذ التفسير الموسيقي، أو أي تفسير دون غيره، بخناق الأدب، فلا يعود الكاتب يرى غيره، ولا يعود القارئ يتوقع غيره. هذا ما أخشاه وأرجو الا يحدث.

* * *

وبعد هذا وذلك: ما الذي بين الأدب والموسيقى من وشائج ؟

أحسب أن هذا الكتاب من بين أوائل الكتب التي تتناول هذه الناحية، على قدر ما أعرف من دراسات النقد المعاصر في العربية. ومن هنا أهمية الدراسة. ثم هناك هذا الغياب النادر في دراسات النقد العربية المعاصرة غياب الادعاء بالمعرفة، غياب التعالي على القارئ، غياب القطع برأي إن لم تقبله فأنت مسكين، متخلف ثقافياً، وتستحق الرثاء

د. عبد الواحد لؤلؤة

مقدمـــــة

لم يسبق لي ان قرأت دراسة فنية مقارنة بين فـرعين من الأبـداع يعتمدان ادوات متباينة في الأداء كالأدب والموسيقى. والسبب يعود، طبعاً، الى ان الدراسات النقدية تركزت، منذ البدء، على الجوانب الموضوعيـة لمختلف النتاجـات الأدبية والفنية، مما أدى الى قلة الدراسات الفنية المقارنة من جهة، وندرة الدراسات التي تقارن او تقارب بين فنين من جهة ثانية. وهذه الدراسة تتناول، لأول مرة في الوطن العربي، بعض فنون الأدب والموسيقى، وتوضح ما يربط بينها من عوامل وعناصر عامة وخاصة. انها لاشك محاولة تتطلب خصوصية في البحث والتناول، مقابـل العناية الخاصة الملقاة على القارئ الذي سيجد نفسه بحاجة الى الأصغاء جدياً الى الأشكال الموسيقية المذكورة هنا وغير المذكورة، كي يكون مهيأ لأستيعاب عملية المقارنة التي ستكون النماذج الأدبية طرفاً رئيسياً فيها. وقد يكون القارئ غير قادر وقت قراءة الكتاب، على الألمام بالصيغ الموسيقية المذكورة، مما يسبب له صعوبة في استيعاب المقارنات التي اوردتها، ولكي اجعل القارئ يتفـادى هذه الصعـوبة، حاولت، جهد امكاني، ان أبسط الأشكال الفنية و أشرحها بلغة أقرب ما تكون الى لغة السرد الأدبي. لكن العملية، مع ذلك، تبقى بحاجة الى ايضاحات وشروحات عملية تحلل النماذج والأشكال وتضعها في متناول يد المتلقي بشكل مباشر.

ولا يفوتني ان أقول، ان الفنون كالآداب وكالعلوم ايضاً، ينشأ بعضها من

بعض، ويتداخل بعضها بالبعض الآخر ويتأثر به، حتى اذا توالت العصور كانت هناك مدارس واتجاهات تكونت بفعل المحاولات والنتاجات العديدة المتشعبة. فليس غريباً ان يكون الرقص، كما يقول «شلدون تشيني» أصل العديد من الفنون. فالموسيقى والدراما ذات خصائص تبرهن على ذلك: الايقاع الذي ينبثق منه الرقص كان العنصر الأول في فنون الموسيقى والأيماءة والحركة اللتان تعبران عن مضمون الرقص كانتا نواة الفن المسرحي اضف الى ذلك المنظور التشكيلي المتكون من طبيعة حركة الرقص نفسها التي تعبر. في الوقت نفسه. عن المضمون الشعري، فالتداخل بين الفنون سمة عامة وجوهرية توحد بينها وتعمل على تعددها وتطورها

اضافة الى ذلك. ظهرت في العصر الحديث تأثيرات جذرية بين الفنون، حيث استفاد فن من آخر في تحقيق اشكال جديدة مطورة او مكثفة اضافت رصيداً الى مجمل الأتجاهات الفنية والأدبية وسنحاول هنا ان نوضح بعض تلك التأثيرات التي لعبت دوراً كبيراً في اضفاء عنصر التجديد والأضافة على الاشكال الموسيقية حيناً. وعلى الأساليب الأدبية حيناً آخر وكان عملية التداخل ـ التأثر التي كانت أصلاً سبب تعدد الفنون ونشوئها ظلت تؤثر بفاعلية بارزة في عملية التواصل والتطور تلك العملية التي تعتبر سمة شمولية متجددة من سمات الأدب والفن

الفصل الاول

نظرة موجزة

يهمنا في هذه الدراسة أمران: المفهوم التقني لقضية التأثير والتأثر بين فنون الأدب وفنون الموسيقى، وجوهر العلاقات العامة والخاصة بين تلك الفنون. اما النظرة التاريخية في طبيعة العلاقات فأنها تشير، قبل كل شئ الى قرابة الشعر من الغناء قرابة كان الغناء (اللحن) فيها تابعاً للشعر (الكلمة). واذا كان علم الموسيقى يفتقر الى الأدلة في موضوع تبعية الغناء للشعر (خاصة بالنسبة الى الألحان التي لم تتواصل بسهولة عبر الأزمان كما كان الحال مع الشعر، والقصة والملحمة) فأن طبيعة الفولكلور، عموماً، والتراث الغنائي، اثبتا ان اللحن القديم والحديث على السواء لم ينبثق من داخله لحن غنائي الا وكانت الكلمات الموضوعة (المؤلفة) والشفاهية ذات تأثير مباشر في طبيعة ذلك اللحن. ومعروف ان الموسيقى كانت تابعاً للمسرحية عند الأغريق القدامى، وكانت تابعاً للشعر خلال العصر العباسي، حيث كان للغناء مقاصد، كما للشعر، وكان اللحن يعتمد الشعر ويخضع له في حدود توصيل المعنى من جهة، والنغم والأيقاع من جهة ثانية. وكان المعنى وما يزال يهم المتلقى بشكل رئيسي، وما التنغيم والقافية الا واسطتا توصيل للمعنى.

لكن التأليف الموسيقي الحديث أضفى مهمة جديدة على مسألة العلاقة بين اللحن والكلمة، فكان شوبرت وشومان وبراهمز، وقبلهم بتهوفن وهندل وباخ، وقبلهم بالسترينا ومونتفردي، قد اوجدوا علاقات تعبيرية وصوراً ضمنية موحية بين الألحان والقصائد التي لحنوها في أعمالهم المنفردة والآلية الجماعية. فلم تعد الموسيقى تتبع الشعر، انما الصوت والكلمة باتا على مستوى واحد من الأهمية والأداء، احدهما يكمل الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التوصيل.

وطبيعي ان العلاقة بين الأدب والموسيقى علاقة جدلية ذات ابعاد تاريخية وتقنية كان للتطور العام، عبر العصور، اثر في ابرازها وعكسها عبر مختلف المستويات. ففي الوقت الذي كان النتاج الموسيقي خلال الفترة الكلاسيكية المبكرة في اوربا مكرساً للأبعاد الشكلية ـ الجمالية البحتة، اصبح للموسيقى في نهاية القرن الثامن عشر (فترة تبلور الكلاسيكية) دور بارز في تصوير الأعمال المسرحية والقصائد الشعرية واعادة خلقها عبر ادوات الموسيقى، الى جانب الأهتمام الذي أولاه الرومانتيكيون، فيما بعد، الى التراث المحلي وغير المحلي من أجل خلق اسلوب جديد وشكل تعبيري (شمولي) يتجاوزان الحدود الجمالية ويصوران موضوعات الأدب والتراث والأساطير، فكان امتزاج الصوت بالمعنى، والهارموني بالصورة، والتوزيع الموسيقي بالمنظور، ابعاداً جديدة مبتكرة ألغت الحدود الفاصلة بين العام والخاص. ولنأخذ جايكوفسكي الذي اعتمد على مسرحية روميو جوليت فوضع مؤلفاً اوركستراليا يحمل الأسم نفسه، كذلك شوبرت (بداية الرومانتيكية) الذي أبدع في صياغة القصائد الشعرية لأدباء زمانه الى اغان (Lied) عكست

الطابع النمساوي. وفرنزلست المجري الذي صور بعض روائع النتاج الأدبي: الكوميديا الألهية لدانتي وفاوست لجوته في أعمال سمفونية كبيرة، كما حول تأملات لامارتن الى قصيدة سمفونية رائعة هي المقدمات (Les Preludes)، كذلك فعل سيزار فرانك حيال قصائد الشعراء الرومانتيكين مثل هوجو، وقد سبق ذلك ما قام به بتهوفن حيث ألف افتتاحيات موسيقية معتمداً فيها على مضامين مسرحية معروفة مثل إكمونت لجوته، أعقبه مندلسون الألماني الذي استلهم بعض نتاج شكسبير في أعمال اوركسترالية مثل «حلم منتصف ليلة صيف»، وبعده «ريشارد شتراوس» الذي استوحى قصائده السمفونية من أعمال ادبية معروفة مثل ماكبث، وهكذا تكلم زرادشت، ودون كيخوته وغيرها. وقد حملت تلك المؤلفات الموسيقية الأسماء الأصلية التي اطلقها الأدباء والشعراء على اعمالهم، فكانت مؤلفات جديدة وطدت وطورت العلاقات التي نشأت بين الأدب والموسيقى. وقد امتدت علاقة الموسيقى، عبر الأدب والشعر، الى الفولكلور والأسطورة، فهذا كورساكوف قد اعتمد في «متواليته السمفونية» شهرزاد على أجواء الف ليلة وليلة، وهذا فردي الذي بنى اوبراه عائدة على اجواء التراث المصري القديم، فيما حول سيزار فرانك اسطورة بسايكو[1] (Psyche) الأغريقية الى قصيدة سمفونية، وحوّل ريشارد شتراوس اسطورة الكترا الى اوبرا، كذلك فعل سترافنسكي حيث عبر عن اوديب ملكاً بموسيقى اوركستراليه رائعة، وقبله بزمن طويل كان بتهوفن قد كتب موسيقى لباليه برومثيوس.

ولم يقتصر امتداد علاقة الموسيقى من الأدب الى التراث والاسطورة فحسب، بل كان هناك امتداد اكثر جرأة لعبته الموسيقى في توسيع جوانب اخرى من العلاقات التقنية بين الفنون، فنتج عن ذلك محاولات موسيقية جديدة في مطلع القرن العشرين حيث أبدع المؤلف الموسيقي سكريابن صيغة فنية جريئة جمع فيها بين الصوت واللحن وذلك في قصيدته السمفونية برومثيوس، وقد سميت هذه السمفونية بالمزدوجة[2] لأنها تجمع بين التعبير اللوني والقيمة الصوتية الموحية باللون. وطبيعي ان محاولة الأيحاء باللون في الموسيقى يعود الى كورساكوف الذي حاول ان يعبر عن الألوان - لأول مرة في التأليف الموسيقي - عبر توريعاته الأوركسترالية التي عرفت بالجدة والفرادة، وقد اتضح ذلك في سمفونيته شهرزاد وهناك محاولات رائدة في مجال تمثيل الصوت للون تكونت تدريجياً وبشكل اكثر وضوحاً وعبر عوامل معينة كان للشعر فيها دور بارز، خاصة الشعر الرمزي عند فرلن و مالارميه وتأثيراتهما التي ظهرت على الفن التشكيلي عند رينوار وبيسارو، حيث عتمد هـ الفن الذي سمي بالأنطباعية على نتاجات واتجاه المدرسة الرمزية في الشعر فـى ذلك و رسوخ الأنطباعية في الرسم، ذلك الأتجاه الذي امتدت تأثيراته الى الموسيقى وظهرت بشكل واضح في مؤلفات ديبوسي الذي أبدع في تحقيق اسلوب تأليفي جديـ في الموسيقى خاصة حين استطاع ان يحول قصيدته السمفونية المسماة «البحر»

الى لوحة تشكيلية غنية بالألوان والأنعكاسات والظلال التي عني بها التأثريون في فرنسا، فكان ان بدأت في عهده مرحلة الأنطباعية في الموسيقى، مستمدة مقومتها المضافة من الأنطباعية في الرسم والتأثرية ـ الرمزية في الشعر.

وإذا تناولنا الجانب الآخر، التاريخي، من علاقة الأدب بالموسيقى، لتذكرنا التداخل الوثيق بين الغناء والمسرح منذ نشأة الدرامة عند الأغريق القدامى، حيث كانت الألحان الكوراليه والمنفردة تشكل أحد العناصر الدرامية في فصول المسرحية. تلك الألحان التي كان لها دور فاعل في العصر الحديث، لتطوير بعض الفنون الموسيقية كالأوبرا. غير ان الجانب الأكثر بروزاً في علاقة الموسيقى بالأدب هو الجانب التقني الذي ظهر في الفترة الكلاسيكية، وبالتحديد عند هايدن[٣] الذي ثبت الشكل السمفوني التقليدي اثر المحاولات المماثلة التي قام بها ابناء باخ وشتامتس. وإذا كنت أفتقر الى المصادر كي أشير الى ما أذهب اليه، فأني لا افتقر الى امكانات المقارنة وطرق التقنية الادبية والموسيقية التي سأذكرها من خلال توضيح طرق استخدام الأشكال الموسيقية الحديثة في فنون الأدب الحديثة وجوهر العلاقات الممتدة بين الأدب والموسيقى، خاصة المسرحية والرواية من جهة، والسمفونية وبالتحديد «الصوناتا» التي تعتبر اساس السمفونية من جهة ثانية. وليس النموذج هو المقصود هنا، اعني ان هايدن حين أبتكر او ثبت الشكل السمفوني لم يتخذ من مسرحية «اوديب» ولا من «عطيل» نموذجاً محدداً لفنه المبتكر، انما هو اعتمد على فن الدرامة عبر نظرة ابداعية بحتة، مستفيداً من طبيعة المسرحية الأغريقية وبعض مكوناتها الداخلية ومن جوهر المسرحية الكلاسيكية بأعتبارها شكلاً متميزاً اتاح المجال للمؤلف ان يحقق اسلوب العرض والصراع والتطور بين اجزاء ذلك الشكل، فمهد بذلك الى ظهور اسلوب العرض والتفاعل والتطور (والتأزم فيما بعد) في الشكل الموسيقي. وسواء جاء انجاز هايدن العظيم هذا عن قصد او غير قصد، فأنه لم يتأثر بالفعل الدرامي او الشخصية الدرامية كما فعل بتهوفن وفاغنر فيما بعد، بل هو اعتمد على معطيات الدرامة «التقنية» واستفاد من تحديدات «ارسطو» لفن المسرح، تلك التحديدات التي استمر تأثيرها حتى القرن السابع عشر مروراً بشكسبير. فأية علاقة برزت بين شخوص المسرحية الرئيسية وبين الألحان الرئيسية في شكل الصوناتا؟ واية علاقة تحققت بين الشكل العام للمسرحية وبين الصوناتا؟ وأي قسم من الصوناتا يقابل قسم الذروة في المسرحية والرواية؟ وثمة عناصر وعلاقات أخرى سنوضحها في الفصل القادم.

ولأن السمفونية كانت شكلاً جمالياً بحتاً وجديداً عند هايدن، فأن اهتمامه الأول حيال ذلك الشكل قد تركز على النواحي التقنية: العلاقات النغمية (الصوتية) بين الموضوعات الرئيسية والثانوية، التطوير والتنامي التدريجيين عبر منظور جمالي محدد

يخدم الشكل، النظرة الفنية الهادفة الى بلوغ بناء موسيقي خالص. فالأزمة التي سميت في الصوناتا بالقمة او مرحلة التفاعل لا تظهر عند هايدن الا بعد ان **يستنفذ الشكل ابعاده** وعناصره عبر علاقات صوتية تنمو وتصاغ بأحكام. في حين ان الأزمة تبدو مجسدة عند بتهوفن عبر أول كورد[٤] او من خلال جملة موسيقية مركزة تبدأ بها السمفونية. وهذا الأسلوب يظهر بوضوح في سمفونية بتهوفن الثالثة (البطولة) التي تبدأ بضربة **«كورد»** قوية، مكرورة، مفاجئة، مفصحة وغامضة في آن واحد، تعقبها عملية العرض والبناء عبر التحليل والتطوير اللذين يقودان تدريجياً الى الذروة التي تتألق بوضوح واتساع اثر استنفاد شديد ومركز لأبعاد الموضوع. الا يذكرنا هذا الأسلوب باسلوب الدرامة الأغريقية، خاصة «أوديب ملكاً» حيث يكون المشاهد، منذ المشهد الأول، أمام أزمة تتضح اثرها الأبعاد ثم تتصاعد الأحداث وتتطور، فيما المشاهد تجتذبه، منذ البدء، رغبة التعرف على ما سيجري، فهو مشوق، متلهف، فضولي الى حد. تماماً كما يكون السامع حيال أعمال بتهوفن، منذ سمفونيته الأولى، فقد عرف عنه براعته في اجتذاب المتلقي عبر الشد والتشويق، فهو يبدأ في العديد من أعماله بأزمة او بأبتكار غير مطروق ثم يقود السامع بأحكام نحو الذروة، وأعتقد بأن بتهوفن كان أول من حقق التشويق في الموسيقى، معتمداً في ذلك على الأمكانيات الهائلة للدراما. ولنأخذ مثلاً سمفونيته الأولى حيث يبدأ فيها بكورد مناف للأصول الهايدنية الكلاسيكية، كورد ليس من صلب سلم السمفونية، فينبه السامع الى شئ غير مطروق او غريب يحدث ثم يسحبه عبر تلوينات مقامية عديدة تؤدي، تدريجياً، الى سلم السمفونية الاصلي الذي يغري السامع ويجعله يتابع ما يأتي من جديد. افليس هذا تشويقاً مستمد **من روح الدرامة** التي كان هدفها الأستحواذ على المشاهد وجره الى الأحداث التي تتضح وتتطور بالتدريج؟

ان الجمالية او التقنية البحتة التي عرف بها هايدن كانت نتيجة طبيعية للعمليات الفنية التي سبقته ومهدت الى ضرورة ابتكار شكل جديد من شأنه تأسيس مرحلة فنية جديدة هي الكلاسيكية التي أثرت في المراحل التي تعاقبت دون استثناء. والمصادر تشير الى ان المؤلف الموسيقي الألماني غلوك (القرن الثامن عشر) قد انتبه الى العناصر الغنائية في المسرحية الأغريقية، فحاول ان يطور تلك العناصر بما يخدم اسلوبه الأوبرالي الذي تميز في زمانه. وفي ظني ان هايدن هو الآخر استفاد من الأجزاء الغنائية التي كانت مستخدمة في المسرحية الأغريقية، جاعلاً من تلك الأجزاء ركيزة «مجردة» لتحديد حركات سمفونية التي جاءت بأربعة حركات (وهناك سمفونيات متقدمة بخمس حركات). وقد كانت تلك الأجزاء الغنائية تعتمد الشعر في تلحينهاوتعتمد الالات الموسيقية والأصوات البشرية في ادائها. وفي الوقت الذي استغنت فيه المسرحية الكلاسيكية في اوربا عن تلك الأجزاء الغنائية، كانت الحاجة ملحة عند هايدن (الذي ظهر بعد رسوخ المسرح

الكلاسيكي باقل من قرن) الى ابتكار شكل فني «واسع» يستوعب الأتجـاه الموسيقي الجديد الذي نشأ بعد باخ، فلم يكن امام هايدن الا الأستفادة «الشكلية» من تقطيعات الأجزاء الغنائية التي كانت في المسرحية الأغريقية، ومن ثم اطلاق مصطلح سمفوني الأغريقي على شكله الجديد. ذلك الشكل الذي تمثلت فيه بوضوح العناصر التحليلية للمسرحية: العـرض، التطور، الانفـراج، حل الازمـة[5] ففي شكل الصـونـاتـا (الذي سنتحدث عنه في الفصل القادم) نلاحظ البنـاء نفسه: العـرض، التفاعـل او التطور، الذروة، اعادة العرض. وربما كانت الأجزاء الغنائية الأربعة او الخمسة قديماً تشكل في تكوينها الفني وعلاقاتها اللحنية وحدة عضوية، اي صيغة فنية ذات مقاييس وتداخلات لحنية خاصة رغم ارتباطها الموضوعي بالمسرحية. غير ان التراث المـوسيقي والغنائي القديم لم يصلنا كي نفيد منه في تثبيت ما نذهب اليه، ومع ذلك نذكر ان (وحدة الموضوع) كانت وما تزال من اكثر القضايا أهمية في النتاجات الفنية على اختلاف اجناسها. وكما كان التماسك في تركيب الحبكة شرطاً لتحقيق «وحدة العمل» عند ارسطو، فأن هايدن اهتم هو الآخر بذلك التماسك ما بين الحان (اجزاء) الصوناتا، جاعلاً من الحبكة شرطاً لتحقيق «وحدة» الشكل الموسيقي العام في السمفونية وغيرها من الأشكال الموسيقيـة الأساسية، وهو ما اتخذه الكلاسيكيون بعد هايدن اساساً لأبداعاتهم.

ولنتوسع في الموضوع قليلاً وننظر الى اقسام المسرحية القديمة حيث يتصدرها قسم البـرولوج (Prologue) اي المقدمـة النثريـة ـ الشعريـة، ثم ننظر الى السمفـونية الهايدنية[6] فنرى ان تلك المقدمة قد تحولت الى تمهيد او مقدمة متمهلة تتصدر السمفونية واطلق عليها مصطلح (Introduction) وتكون عادة قصيرة، كما في المسرحية، تعكس طابع وجوهر الموضوع. وقد ظهرت هذه المقدمـة في أغلب الأعمال السمفـونية التي كتبهـا الكلاسيكيون: موزارت، بتهوفن، شوبرت. والجدير بالذكر ان قسم (البرولوج) الأغريقي هذا مازال مستخدماً حتى الان في فن الباليه. فالقسم الأفتتاحي القصير الذي يسبق عرض الباليه يسمى ايضاً (برولوج) واذا كان الرومانتيكيون من الشعراء والمسرحيين قد استغنوا عن الوحدات الثلاث الموضوع، الزمان، المكان التي عرفت في المسرحيـة القديمة، فأن مؤلفي الموسيقى في القرن التاسع عشر هم ايضاً استغنوا عن الحركات الأربع التي استخدمها الكلاسيكيون في السمفونية وكان هدف المسرحيين والشعراء والموسيقيين الرومانتيكيين من ذلك تحقيق الطابع الشمولي في التعبير من خلال التحرر من الاشكال «النمطية» التي لم تجسد طموحات وأفكار مبدعي القرن التاسع عشر فكتور هوجو في الدراما والشعر، سيزار فرانك وفرنزلست في الموسيقى، ولامارتن وهولدرن في الشعر، وكان بتهوفن الحلقة المهمة التي مهدت الى الموسيقى الرومانتيكية، في اسلوبه اتضحت معالم التعبيرية والبرمجة، اول مرة، وفي موضوعاته تجسدت الروح الدرامية

كنتيجة طبيعية لتطور فن الدراما في عهده. والتعبيرية مصطلح او مفهوم واسع ذو دلالات متشعبة وابعاد شمولية غير محدودة بـرزت ورسخت تدريجيـاً عبر المـدارس الفنية، مجسدة طابع واساليب النتاجات المختلفة. والتعبيرية في الموسيقى ذات دلالات مطلقة، ايضاً، لا يمكن تحديدها بسبب التكوين التجريد ي الذي تتسم به الموسيقى الصرفة عند باخ كانت التعبيرية تعنى بالأداء التأملي الممثل لروح الكنيسة وجماليـات الشكل ذي

الاسلوب المتين والتقابلات والتداخلات التي توحي بروح العمارة الباروكية. اما عند هايدن فأن التعبيرية اختصت بقضية الابتكار التقني وتحقيق شكل جمالي يستوعب مهمة العرض والتصعيد والتطوير التي عرفت بها المسرحية. لكن بتهوفن استطاع ان يحقق بعداً تعبيرياً جديداً عبر قدراته التي تأثرت بروح التراجيديا المتوارثة المتواصلة بفعل أعمال المسرحيين جوته وشيللر ولسنغ. والتأثيرات المسرحية تظهـر في موسيقى بتهوفن عبر: التضاد بين العام والخاص اي بين الالات الرئيسية المؤدية المنفردة وبين الأوركسترا، وتطور شكل الكونشرتو (Concerto) كمعادل فني لنموذج البطل في الدراما(٧) والتصعيـد الصوتي او التشـديد التـدريجي في المسار اللحني، ذلك التصعيـد الذي استخـدمه هـايدن بقصـد جمالي بحت (صـوتي)، فصار عنـد بتهوفن وسيلة مهمـة وضورورية لتجسيـد المضمون الجـديد القـوة والعنف والتفخيم الى جانب الغنـائية المشبعة بروح الشعر، اضافة الى توسيع حجم الأوركسترا التي أصبحت اداة مطواعة، غنية في التعبير عن الكل والجزء، عن الذات والموضوع. واذا أصغينا لأفتتاحيات بتهوفن لأدركنا مدى تأثره بالمعطيات الدرامية ومدى قدرته في اضفاء تلك المعطيات على الفن الموسيقي حيث طرح المضامين النفسية، لأول مرة، عبر اشكال جريئة حققت شمولية التعبير والتشكيل معاً.

ونذكر هنا افتتاحية «اكمونت» و «كوريولان» و «فدليو». كذلك يظهر التأثير الدرامي في سمفونياته الثالثة التي عبر فيها عن روح البطل، والخامسة ذات النزعة الثـورية المجددة، والتاسعة الملتزمة بالطموحات الأنسانية. تلك الأفتتاحيات وهذه السمفونيات واوبراه الوحيدة فدليو كانت بمثابة المعادل الموضوعي للأبـداع المسرحي. واذا كـان هايدن قد حقق التقنية النوعية في الشكل السمفوني لأول مرة في تاريخ الموسيقى، فأن بتهوفن نظراً لظروفه الخاصة «الصمم الذي أصيب به في وقت مبكر» وعلاقته بعصره وطبيعة ذلك العصر الذي حفل بالنتاجات المسرحية والشعريـة والفنية الأخـرى، فقد أصبح جزءاً فاعلاً من ذلك العصر وظهرت عنده روح ثورية «هزت التقاليد الفنية» كما يقول النقاد. فكان ذا قدرة عالية على المزج بين الموسيقى وبين روح الدراما ملبياً بذلك حاجته الى التعبير عن كوامنه العميقة اضافة الى رؤيته الخاصة في الأستفادة من روح الشعر التي قادته لأن يضيف امكانيات الصوت البشري (الغناء الكورالي) الى الشكل

السمفوني، محققاً بذلك بادرة رائدة في مهمة التوسيع والتكثيف والتغيير، فمزج اللحن الاوركسترالي بالصوت البشري بالمعنى المتمثل بقصيدة شيللر «نشيد الفرح» وذلك في تاسعته التي كانت قمة الابداع السمفوني. اما الروح الدرامية المستمدة من مسرحية جوته «إكمونت» ذات النزعة الثورية حيث المأساة التي يتعرض لها البطل، فقد كانت بمثابة موضوع جديد محفز لبتهوفن أمده بالقدرة على ابتكار اسلوب موسيقي درامي تجسدم، خلاله ما يلي: التغيير الأيقاعي الجريئ والتداخلات اللحنية المعبرة عن طبيعة وتعدد الشخوص، ثم التصعيد المتوتر والقطع الصوتي المفاجئ والصمت العميق الذي يتوج الذروة الاولى حيث التعبير عن لحظة اعدام البطل، ثم بداية الصراع، والتأجج والحماس والتصعيد المعبر عنها بالات الاوركسترا كافة كأداة للتعبير عن الثورة، واخيراً الذروة النهائية الصادحة المتعاظمة المفصحة عن حب الشعب لحريته.

من جهة ثانية كانت أعمال بتهوفن انعكاساً لأبعاد شخصيته المتجردة، وتعبيراً عن تأزمات الوضع الأجتماعي العام الذي كانت تمر به اوربا آنذاك. وبالنتيجة كانت عملية استلهام روح الدراما مصدراً لدفع التأليف الموسيقي الكلاسيكي نحو مسار جديد بعيد عن مضامين الصالونات التي عرفت في عهد موزارت وهايدن، فكانت الشمولية والتعبير عن المشاعر علامة مضيئة وبارزة في ذلك المسار الذي اعتبر بداية مهمة لنشوء الرومانتيكية.

وفي محاولة لأيراد مقارنة مجردة بين الموسيقى والمسرحية، نذكر ان فن الفيوك (Fugue)(٨) في الموسيقى نموذج عملي متميز لصيغة المحاكاة - اذا جاز التعبير - التي تمت، بلا قصد، بين الموسيقى وفن المسرح. فقد اهتم باخ والباروكيون والكلاسيكيون بفن الفيوك، حتى اذا جاء بتهوفن استطاع في الحركة الثانية - البطيئة من سمفونيته الثالثة ان يبلغ ذروة الابداع التجسيدي في مجال حركة اللحن المعبرة، مقترباً بذلك من اسلوب الفعل المسرحي المتعدد، فاللحن عنده يتداخل باصوات، وايقاعات اخرى مضافة حسب خطوط ومسارات توحي بالحركة المزدوجة والمتعددة التي تعرض على خشبة المسرح، تلك الحركة الهادفة، شأنها شأن الفيوك، الى بلوغ التكثيف والأيحاء بأبعاد الفكرة - الموضوع وتعميق التأثير الواحد عبر توزيع صوتي يقابل الحركة التوافقية المتداخلة في المسرح.

ان العلاقات التي أشرنا اليها هي كلاسيكية المصدر، ظهرت في القرن الثامن عشر في اوربا حيث نشأت الصيغ الموسيقية الجديدة كالصوناتا والكونشرتو والسمفونية، اثر نشوء المسرح الكلاسيكي بقرن تقريباً. والى جانب ذلك هناك تأثيرات وعلاقات حديثة ظهرت بين الأدب والموسيقى في القرن العشرين، وكان التأثير فيها للموسيقى، اي ان الأدب، هذه المرة هو الذي استفاد من انجازات الموسيقى وأساليبها وأشكالها. ورغم ان

النماذج الأدبية المتأثرة بالموسيقى قليلة، فأن روايتي: لعبة الكريات الزجاجية لهرمان هيسه، والمزيفون لأندريه جيد تساعداننا على اعطاء صورة معينة عن آفاق ذلك التأثير، اضافة الى رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا التي تعتبر أول رواية عربية ا ستفادت من روح الموسيقى ومن بعض اشكالها واتجاهاتها التي سنشرحها في الفصول القادمة.

لقد استفاد هرمان هيسه واندريه جيد كثيراً من تقنيات الموسيقى وبشكل لم يطرح في السياق الروائي من قبل. واذا كان باخ قد ظهر في القرن السابع عشر، وظهر سيزار فرانك في القرن التاسع عشر، فأن كلاً من هيسه وجيد قد ظهرا في القرن العشرين واستفادا، كل عبر منظوره الخاص، من اسلوبي باخ وسيزار فرانك بما يخدم هدفيهما: التربوية المثالية عند هرمان هيسه، والأسلوبية الصرفة عند اندريه جيد. وكانت فكرة الزمن عاملاً مشتركاً في اتجاهيهما، بأعتبار ان الموسيقى من الفنون الزمنية، كما الرواية، اوزانها وايقاعها وتتابعاتها اللحنية تتنامى عبر توقيت زمني ينبثق من الداخل ويفضي الى الخارج على هيئة الشكل المستوعب لدى المتلقي، اي الصيغة الفنية البحتة التي تتغلغل في ذات المتلقي دون وعي منه بالأمتداد الزمني الذي كان، اثناء عملية التأليف، مصدر تكثيف للرؤية الفنية المصاغة بشكل مقطوعة موسيقية صغيرة او سمفونية، وبالنسبة الى هرمان هيسه واندريه جيد يبرز في روايتيهما المذكورتين اسلوب التتابع المعروف في فن الفيوك الذي سنشرحه في حينه. ولما كان التتابع في الموسيقى يمثل الرصد الحقيقي للزمن (الزمن الطبيعي) فيما الأيقاع يمثل الزمن الداخلي (زمن الخلق) فأن استلهام كل من هيسه وجيد لفكرة الزمن كان تطبيقياً، تقنياً، فرضتهما الحاجة لتحقيق رؤية فنية جديدة، رغم ان أندريه جيد كان اكثر تحرراً من هرمان هيسه في اسلوب التناول، لكن المنظور الفلسفي عند هيسه كان اكثر بروزاً، خاصة حين اقترن الزمن عنده - اضافة الى الأستخدام الفني - بالفعل التراثي الكلاسيكي للأنسان وبقيمة ذلك التراث ومدى تعرضه لمتغيرات الزمن الحديث المتأزم. اما اندريه جيد فكان منظوره، حيال الزمن، في «المزيفون» تقنياً اتصف بالأنسابية والمرونة والأيقاعية والتوتر، فحقق بذلك اسلوباً روائياً مبتكراً عبر التصعيد الضمني وعبر تناميات الفصول الجزئية وعبر الخطوط الجمالية المقصودة والتلقائية. وقد جاوز اندريه جيد العلاقات البنائية التي راعاها، قبله، الواقعيون في تتابع فصول رواياتهم ذات المسارات الطبيعية.

ان نظرة جيد وهيسه الى الزمن نظرة جمالية صادرة من روح الموسيقى ومحققة اسلوباً ادبياً جديداً. وهناك، طبعاً، روائيون شكل عندهم الزمن بعداً اكثر تعقيداً وبرزت الرؤية الداخلية في اعمالهم عبر مسارات وتركيبات استجابت لطبيعة الصراعات والتناقضات والمتغيرات التي جاوزت التقييم الطبيعي (الكلاسيكي) للزمن، ونذكر من

هؤلاء: فوكنر وجيمس جويس رغم عدم علاقتهما بهذه الدراسة.

مما تقدم يتضح ان هناك تأثيرات متبادلة بين فنون الأدب وفنون الموسيقى، وخلال الفصول القادمة سأحاول ان احدد بعض الخصائص التقنية المشتركة والمتباينة بين بعض تلك الفنون، واوضح مدى الأستفادة التي حققها هرمان هيسه من امكانات البناء الموسيقي، ومدى التأثير الموسيقي الذي لعب دوراً بارزاً في اسلوب اندريه جيد وجبرا ابراهيم جبرا.

الهوامش

١ - Psyche. اسطورة تدور حول علاقة حب بين كيوبيد وبسيك.

٢ - تاريخ الموسيقى العالمية. تاليف ثيودورم فيني، ترجمته د. سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم.

٣ - هايدن جوزيف. مؤلف موسيقي الماني، حدد الشكل السمفوني، وهو الأستاذ الروحي لكل من موزارت وهايدن وله اكثر من مائة سمفونية.

٤ - كورد Chord: تركيب صوتي عمودي يتألف من عدة أصوات ويعزف في لحظة واحدة.

٥ - اعتمدت فيما يخص المعلومات عن الدراما على كتابي الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما تاليف د محمد مندور. وتاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة تاليف شلدون تشيني. ترجمة دريني خشبة

٦ - نسبة الى هايدن.

٧ - حيث انفراد الصوت الآلي الواحد وتقابله وتفاعله مع مجموعة اصوات الالات في الاوركسترا عبر عملية بروز وتصعيد تذكر بالعلاقات الدرامية بين البطل وشخوص المسرحية ويتضح هذا الطابع الدرامي - الصراع في كونشرتو الكمان لبراهمز علماً بأن الكونشرتو شكل موسيقي ظهر في القرن السابع عشر

٨ - فيوك شكل آلي (تؤديه الالات الموسيقية) وغنائي ايضاً يتكون من عدة خطوط لحنية تتعاقب وتتداخل وتتصاعد عبر بعضها بصورة افقية وسوف نوضح ذلك في الفصل الثالث

الفصل الثاني

علاقات تقنية

لا نتناول في هذا الفصل التأثيرات التي ظهرت بين الموسيقى والأدب، خاصة في مجال الأستخدام الأسلوبي ومجال التشكيل الموسيقي اللذين ظهرا في بعض الأعمال الأدبية المعروفة، كما لا نتناول المفهوم الحرفي للأشكال الأدبية والموسيقية، لأن مثل هذا المفهوم لا يمكن تطبيقه على اي عمل ابداعي ما دامت الممارسة الفنية ذات أبعاد وامكانيات اسلوبية غير محدودة تتيح للمتخصص ممارستها بحرية عبر ضرورات ومقتضيات عمله الأبداعي. غير ان هناك «عناصر تقنية» معينة تشترك في تحقيق اشكال ادبية وموسيقية عديدة، كل عبر البعد الادائي الخاص به، الى جانب عناصر متباينة تبرز في هذه الفنون وتختفي في تلك، مشيرة الى الأمكانيات الأسلوبية «الخاصة» بطبيعة كل فن.

وفي محاولة لعرض العناصر التي نقصدها نتناول المسرحية والرواية من فنون الأدب، والسمفونية من فنون الموسيقى، حيث تبرز في هذه الأجناس العناصر المشتركة والمتباينة التي نقصدها. ويهمنا هنا السمفونية الكلاسيكية التي تعتمد شكل «الصوناتا» اساساً لبنائها[1]. فكما ان الرواية الواقعية ظل تأثيرها متواصلاً على النتاج الروائي عبر الأساليب المستحدثة، فأن السمفونية الكلاسيكية هي الأخرى ما زال تأثيرها مستمراً حتى الان رغم ظهور اساليب واتجاهات عديدة منذ القرن التاسع عشر حيث جاوز المؤلفون الأشكال الكلاسيكية، نذكر منهم: فرنزلست وسيزار فرانك وبرليوز، مروراً بالسمفونية الكلاسيكية التي اعادها براهمز الى الأدب الموسيقي وبرع في تضمين ذلك الشكل «القديم» موضوعات رومانتكية، وصولا الى السمفونية الحديثة عند شوستاكوفج وسيبليوس اللذين أضفيا على هذا الفن اساليب ورؤى جديدة رغم احتفاظهما بجوهر الشكل السمفوني ـ الاساس، فكانا مثل بتهوفن وبراهمز اللذين وسعا الشكل السمفوني وأضفيا عليه مهمات جديدة تخص المضمون والهارمونية والتوزيع والاداء في آن واحد. ويجد بنا، قبل الدخول في الموضوع، ان نشرح مصطلح «الصوناتا» لعلاقته المباشرة بهذا الفصل.

صوناتا Sonata

مصطلح ايطالي أطلق على نوع من الموسيقى الآلية (التي تؤلف للالات الموسيقية) ومر هذا النوع من الموسيقى بمراحل فنية حتى بات شكلاً معروفاً بالصوناتا وذلك في منتصف القرن الثامن عشر. وشكل الصوناتا يتألف من: وحدة لحنية رئيسية (Main Theme) تكون ذات طابع درامي، تليها وحدة لحنية ثانوية او ثانية «Second Theme» وتكون غنائية الطابع، وبعد ان يعرض المؤلف هتين الوحدتين في القسم الأول من الصوناتا المسمى العرض(exposition) يعمل على تطويرهما عبر عملية تسمى التطور (Development) بعد ذلك

يعيد المؤلف اللحن الأساسي - الوحدة الأولى بتحوير او كما هو في الأصل خاتماً به الشكل.[٢]

●

بديهي ان الرواية تعتمد اللغة «اداة التفاهم المباشرة» اساساً لبنائها، شأنها في ذلك شأن المسرحية في مرحلة كتابتها. والرواية والمسرحية تتطلبان احداثاً معينة لتحقيق عناصر العرض والسرد والتكوين التي تؤثر في الشكل. ويمكن فهم وتذوق هذين الفنين عبر القراءة التي تعتبر وسيلة الثقافة الأولى لأي مجتمع متمدن، حيث يكون للقراءة شأن مباشر في عملية النمو والتطور. اما الموسيقى فهي الفن الذي يختلف عن الرواية والمسرحية في هذا الخصوص، ذلك ان الموسيقى لا تعتمد لغة محددة او هي ليست لغة كما يعتقد الكثيرون، فلو كانت الموسيقى لغة لفهمها الناس بمستوى واحد او مستويات متقاربة كما الحال في الرواية، لكن حقيقة الموسيقى انها تفهم او تدرك عبر مستويات متفاوتة تنبع من خصوصية الموسيقى من جهة، ومن مستوى وقدرة السامع في المتابعة من جهة ثانية، وفي هذا يكمن سر وعمق الموسيقى. وابجدية الموسيقى لا تقارن بأبجدية اية لغة رغم توفر مقومات مشتركة بين اللغة والموسيقى خاصة في مجال استخدام الأصوات - الرموز اساساً للأداء والتعبير، ورغم ان بعض الشعوب اطلقت على رموز السلم الموسيقي حروف ابجديتها مثل A.B.C.D. وقراءة النوتة الموسيقية (واداؤها عزفاً او غناءً) يتم بتعلم رموز واشارات وخطوط التدوين الموسيقي الذي استحدث وتطور منذ قرون قليلة، يضاف الى ذلك الأستعانة باللغة (بعض المصطلحات اللغوية - التعبيرية التي اعتمدت اللغة الأيطالية اساساً عاماً لها) لأسعاف ما تعجز عنه الرموز والاشارات الموسيقية.

ان الموسيقى لا تعتمد السرد لبلوغ الشكل، رغم ان هناك في شكل اية مقطوعة موسيقية مساراً واضحاً، لكنه لا يخضع للتفسير المباشر وربما غير المباشر. فالمسار الموسيقي (الذي هو بمثابة السرد في الرواية) لا يتوخى التوضيح المادي بقدر ما يتوخى جملة موسيقية او جملتين يستنفد المؤلف أبعادهما الممكنة (المبتكرة) في محاولة لبلوغ الأيحاء بحالة نفسية غير مباشرة او بلوغ انطباع ما او تصوير لوحة او تقديم تقليد مبتكر لصوت او أصوات في الطبيعة. وتفسير اية مقطوعة موسيقية لا يخضع لمواصفات التعبير اللغوي الا في حدود الأنطباعات العامة المجردة من المعاني المباشرة، وكذلك في مجال التأثير النفسي الخاص المعتمد على شرطين لدى السامع: المعرفة بطبيعة الموسيقى وفنونها عموماً والقدرة الخاصة على تتبع اللحن وتوليفاته وتشعباته.

لكن الموسيقى تشترك مع الرواية والمسرحية في كونها أحد الفنون المؤثرة في

وجدان المتلقي، يضاف الى هذا القدرات الفوقية التي تتمتع بها الموسيقى، تلك القدرات التي لا يبلغها السامع الا بعد استيعاب حسي وروحي للمقطوعة. واذا كانت القـراءة وسيلة تفهم الرواية، فأن قراءة المدونة الموسيقية (عزفهـا) تعتبر بمثـابة اعـادة خلق الموسيقى، يعقبها عنصرا التذوق والأستيعاب لدى السامع - المتلقي. بمعنى آخر، ان اداء اية قطعة من اعمال باخ، مثلاً، يتطلب تخصصاً علمياً ودراسة تاريخية وتقنية من لدن المؤدي (العازف) يستغرق في بلوغهما ربع قرن من الدراسة او اكثر يطلع خلاله على اسلوب باخ ويستوعب فلسفته، في حين ان قراءة اية رواية لا يتطلب مثل هذا التخصص وذلك الوقت الطويل، والأداء الموسيقي الأوركسترالي أقرب ما يكون الى الأداء المسرحي من حيث: تعدد الأصوات وتتـابعها[٣] الذي يحقق في كـلا الجنسين عنـاصر التكثيف والأيحاء والتجسيد. ولا غرو في ذكر علاقة الموسيقى بالأوبرا من جهة، وعلاقة الأوبرا اصلاً بالمسـرح من جهة ثـانية، حيث كـانت الموسيقى عنصـراً من عناصر الدرامـة الأغريقية، ثم ساعد فن المسرح في ايطاليا على نشوء فن غنائي - تمثيلي تطور تدريجياً حتى غدا يعرف بالأوبرا.

هذا ما يخص الأداء. اما ما يتعلق بالحدث المؤثر في بلوغ البناء فأن الموسيقى ومنها السمفونية لا تتعامل مع عنصر الحدث، كما في الرواية، الا في حدود خـاصة لا تتجاوز الأنطباعات والمشاعر العامة والخاصة معاً وذلك عبر استخـدام المواد الفنيـة (الأصوات والالات)، في حين تتوفر للكاتب الروائي والمسرحي خصائص التعبير المباشر عن اي حدث بواسطة اللغة والامكانيات الأسلوبية المتعددة. يضاف الى هذا امكانات التعبير التمثيلي على المسرح بالنسبة الى الدراما وفي الرواية والمسرحية لا يمكن اغفال اي جزء او جانب من جوانب الحدث اذا كان ذا تأثير على الشكل العام، ذلك ان التفاصيل مهمة في استيعاب أبعاد الموضوع. اما في الموسيقى فأن المؤلف قد لا تهمـه جزيئـات الموضوع (المضمون) انما يهمه الطابع العام والجو العام والألوان والأيقاعات المتنوعة، ذلك لأن الموسيقى لا يمكنها تحقيق التعبير المباشر، وفي هذا يكمن سرها وعمقها ان مهمة المؤلف الموسيقي هي التركيز على الأبعاد الصوتية الرئيسية والثانوية والمضافة بفعل التطوير واستنفادها الى أقصى حد، حيث تكون الذات (المضمون) حالة دنيامية شمولية تفضي بكل زخمها الى بلوغ الشكل الموسيقي الخاص - العام ذي الديمومة المستمرة. في حين يكون الجانب الذاتي لدى الروائي، والكاتب المسرحي بؤرة تمركز لذوات الآخرين (الشخوص) وتجاربهم وطموحاتهم مضافاً اليها انعكاسـات الواقع - الحـدث الذي تتجسـد ابعاده المقصـودة اثناء الكتـابة عبـر وعي شمولي - مبـاشر دون ان يتخلى اللاشعور عن دوره في عملية الأبداع والتعبير

ان الجانب الذاتي ومعطياته النفسية ظل محور التعامل في التأليف الموسيقي حتى

مرحلة ظهور الموسيقى البرنامجية التي تعود بداياتها الى بتهوفن (في سمفونيته الريفية - السادسة)، وربما كان فيفالدي، قبل بتهوفن، البادئ في هذا النوع من الموسيقى حين ألف الفصول الأربعة. في مثل هذه الموسيقى يحاول المؤلف ان يعكس انطباعاً معيناً عن مكان أثير الى نفسه او يترجم قصة معينة اعتماداً على ابعاد تلك القصة النفسية واجوائها العامة كما فعل كورساكوف حيال شهرزاد. والموسيقى البرنامجية تتعامل، في حدود، مع موضوعات خارج خصوصيات المؤلف وذاتيته حيث تتسع الرؤية الأبداعية فيندمج العام بالخاص، وتظهر التأثرية، فتكون الأحداث والمشاهد والصور اساسات لبلوغ الأشكال الفنية المبرمجة التي تتطلب معالم تشكيلية في الصياغة تتلاءم وأبعاد الموضوعات المختارة، لكن دون تجاوز الألوان والأنطباعات العامة والتأثيرات الحسية والروحية التي يحاول المؤلف ان يبلغها عبر هذا النوع من الموسيقى.

الآن يمكن ان نعرض بأيجاز العناصر التقنية المؤثرة في الشكل الروائي - المسرحي - السمفوني، رغم خصوصية الأبداع في كل منها، خاصة بين السمفونية وبين الدرامة والرواية، ورغم اختلاف طبيعة الموسيقى عن طبيعة الأدب عموماً غير ان المتتبع لجوهر الشكل الفني في هذه الأجناس يجد اكثر من خاصية فنية مقارنة تتوفر في كل منها مؤثرة في المسار البنائي. وفيما يلي نذكر بعض تلك العناصر الرئيسية.

*** الشكل العام**

البداية - الوسط - النهاية.

لقد أستخدم هذا النظام الشكلي في الموسيقى منذ العهود الفنية الأولى، وهو نظام قد يتوفر في ابسط الأشكال الآلية والغنائية، لكنه استخدم في السمفونية منذ نشأتها حيث اعتبر اساساً لصيغة الصوناتا التي تتألف من: البداية - الوسط - النهاية. ففي مقطع البداية التي تسمى العرض (Exposition) يقدم المؤلف وحدتي الصوناتا الاولى والثانية، اللتين تقابلهما في المسرحية والرواية الشخصيتان الرئيسيتان: عطيل ودزدمونة، وهاملت وأوفيليا عند شكسبير، وجين أير وروتشستر عند شارلوت برونتي، وكوني والحارس في عشيق الليدي تشاترلي - لورنس، والسيد بوفاري وأيما في مدام بوفاري - فلوبير، وعنتر وعبلة، وشهريار وشهرزاد ففي هذه المسرحيات والروايات والقصص، وغيرها، ري أو نحس تضاداً في الطابع بين شخصية الرجل وشخصية المرأة، كذلك نجد التضاد او الأختلاف الأسلوبي بين وحدتي الصوناتا. ففي الرواية والمسرحية نحس بعناصر الأختلاف التالية بين الشخصيتين الرئيسيتين: الأبعاد النفسية، التكوين البيولوجي،

اختلاف البيئة، اختلاف الأيقاع في الأداء. وبالمقابل نلاحظ الفوارق التالية بين وحدتي الصوناتا: الوحدة الأولى تتصف بالقوة والحدة والعنف وبروز الأيقاع وسرعته التي تحقق التأثير الدرامي, فيما الوحدة الثانية تتسم بالشفافية والرقة والرومانسية والأيقاع المتمهل الذي يحقق التأثير او الطابع الغنائي. وخير مثال تتضح فيه هذه الفوارق (الأدائية) هو السمفونية الخامسة لبتهوفن: اللحن الأول الرئيسي يبدأ بثلاث ضربات قوية حادة متتالية تتبعها ضربة طويلة ممدودة صادحة، ثم تتتابع اجزاء اللحن بين التناوب والتصعيد حتى تكتمل ابعاد الوحدة. ان الضربات الثلاث العنيفة والقوة المتواصلة التي يتصف بها اللحن تعطي انطباعاً خاصاً قد يذكرنا بقوة شخصية عطيل. فيما نحس بالأنوثة والرقة والرومانسية التي تتسم بها دزدمونة حين يبدأ اللحن الثاني (الوحدة الثانية) الذي ينساب بغنائية ونبرة متوسلة وعبر امتداد ايقاعي هادئ او بطئ نوعاً ما. هذا هو عنصر التقريب بين الموسيقى والأدب (بأسلوب انشائي مبسط) وهو عنصر يحتاج من القارئ معرفة بالسمفونية المذكورة توازي معرفته بمسرحية عطيل. ولا شك ان مثل هذا التقريب سيكون اكثر فائدة لو تحول هذا الفصل الى محاضرة ترافقها نماذج موسيقية مسموعة مع شروحات تحليلية الى جانب النص الأدبي. وقسم الوسط في الصوناتا يسمى بالتطور (Development) حيث يعمل المؤلف على تطوير وشد ابعاد الوحدتين بعناصر فنية منبثقة من طبيعة وامكانات الوحدتين، اضافة الى ادخال جمل موسيقية مبتكرة - نابعة من جوهر الوحدتين تضاف الى العناصر الأساسية من اجل توسيع الشكل. كذلك نرى في رواية «جين أير» مثلاً حيث العرض المتمهل في البداية ثم يبدأ التأزم بين البطلين وتتطور العلاقة عبر ابعاد واضحة الحالة الأجتماعية، تباين الطموح، اختلاف المواقف، اضافة الى منظور كل منهما حيال العلاقة الجديدة التي تنشأ بينهما فتؤثر في المسار الفني للرواية، عدا العناصر الثانوية الأخرى التي تظهر وتؤثر في الرواية والتي تعادل الموتيفات الثانوية التي تظهر في الصوناتا خلال عملية التطوير، تلك الموتيفات الصغيرة التي قد لا تقل أهمية عن وحدتي الموضوع الرئيسيتين. فنتيجة التناقضات والأضافات والعلاقات الجانبية المؤثرة تصعد شارلوت برونتي حبكة روايتها الى الذروة حيث انفصال جين عن روتشستر من جهة، والحريق الذي يحدث في القصر من جهة ثانية، وهناك ذروات صغيرة اخرى تساعد كلها، تدريجياً، على تطور الرواية، تماماً كما يفعل بتهوفن حيث يوصل لحني الصوناتا الى التكامل - التطور عبر ذروات رئيسية واخرى ثانوية تتشكل عبر السياق العام من العناصر الفنية الموسعة (الرئيسية) والمبتكرة - المضافة، ومن خلال استنفاد اقصى حدود الأداء الأوركسترالي وتصعيد شدة الأصوات في سمفونياته كافة. ثم تأتي النهاية التي تعرف في الصوناتا بأعادة العرض (Reexposition) حيث العودة الى الموضوع اللحني الرئيسي بتصرف يرتأيه المؤلف او دون تصرف، تماماً

كما تعود جين الى روتشستر في نهاية الرواية، وهناك نهايات مماثلة.

* الحبكة: Plot

هي خطة تنامي القصة في اسلوب التطوير والتصعيد الفنيين، حيث تبرز عناصر موضوعية جديدة تؤثر في «القاعدة التي تربطها ببعض ربطاً عضوياً، وربما يكون لكل حبكة نظام معين بها تتضمن احداثاً متقابلة منطقية»[4] والصوناتا هي الأخرى تستوفي هذه الخاصية في قسمها الوسطي المسمى بالتطور كما اوضحنا حيث يستنفد المؤلف ابعاد الحانه بكل عناصرها وامكاناتها: التقابل، التضاد، الأضافة، الانقلابات الفنية، وذلك اعتماداً على الوحدتين اللحنيتين اللتين تعتبران «القاعدة» التي تربط العناصر المذكورة ربطاً فنياً ـ عضوياً يتحقق من خلال النسيج العام للمقطوعة ـ الصوناتا. ويكون لقسم التطور في كل صوناتا «نظام تفاعل خاص به» يحدده المؤلف اعتماداً على قدراته ورؤيته الفنية. من هذا يتضح ان قسم التطور في الصوناتا ـ السمفونية تقابله الحبكة في الرواية والمسرحية. وكما ان «ليس في الحبكة ما يهمل المؤلف بيانه او يتركه لافتراض القارئ»[5] وان «الحبكة تتضمن احداثاً متقابلة وتتحدد استجابات الشخصيات لبعض ونحو الموقف، والأحداث تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً»[6] فأن مرحلة التطور في الصوناتا تتضمن هي الأخرى هذه الخصائص تضاف اليها التوزيعات الموسيقية. فالمؤلف لا يهمل من عناصر الوحدتين اي صوت، بل يحاول ان يستنفد أصغر نبرة وأضعف زخرفة وأبسط ايقاع، ثم يصعدها جميعاً عبر التقنية الخاصة التي تجعل الألحان وعناصرها المطورة ـ المضافة تتدفق عبر مسار «تلقائي» مشحون بالحس الفني ـ الأدائي ومعطيات الذات غير المحدودة وغير المنفلته من منطق الديالكتيك الصوتي والعلاقات النغمية حيث تشكل الوحدات اللحنية الثانوية (Motives) استجابات طبيعية للزخم الصوتي الذي تتصف به الوحدتان اللحنيتان. فكما «تتحدد استجابة الشخصيات لبعض ونحو الموقف» فأن الموسيقى او بالتحديد الصوت الموسيقي هو الآخر يتضمن اساساً وعلاقة فوقية منبثقة من الصوت الأساس ومستجيبة له من ناحية ومستجيبة للطابع العام الذي يتحقق بواسطة الوحدتين اللحنيتين من ناحية ثانية. وتبقى القدرة الذاتية عند المؤلف عاملاً مهماً في جمع وتوليف كافة العناصر اللحنية المذكورة وتصعيدها نحو الذروة، حيث تستنفد أبعاد الموضوع ـ الفكرة فيعود المؤلف الى اللحن الاساسي لينهي به الصوناتا الذي يعتبر أول شكل فني متكامل ظهر بعد قرون من الممارسة الموسيقية متعددة الجوانب والأتجاهات وقد استفاد المؤلفون من شكل الصوناتا في السمفونية. الصوناتا التي تتألف من ثلاث حركات ـ مقاطع، فاضاف اليها المؤلفون حركة اخرى هي الرابعة في تسلسل حركات السمفونية، وهي حركة خفيفة

راقصة (ربما كان هدفها التخفيف من مشاعر السامـع بعد ان يكـون قد أصغى الى الحركة الأولى ذات التقنية الفنية الخالصة والحركة الثانية الرومانسية ذات الطابـع المؤثر). بذلك صارت السمفونية عند هايدن تتألف من اربع حركات: سريعة، متمهلة، رقصة، سريعة .

وقد ظهرت ابعاد الصوناتا في الحركة الأولى (السريعة) بـذلك بات معـروفاً ان الحركة الأولى من السمفونية تبنى على شكل الصوناتـا فيما الحـركة الثـانية متمهلة رومانسية حزينة والثالثة رقصة اسمها منـويت والرابعة خفيفـة تكون عـادة في شكل الروندو.

الهوامش

١ - سمفونية Symphony مصطلح اغريقي مركب يعني الصوت المزدوج. ويعني ايضا التركيب اللحني وقد ظهر هذا المصطلح في ايطاليا في شكل موسيقي سمي بسمفونيا Symphonia وكان عبارة عن افتتاحية تطورت تدريجياً على يد عدد من المؤلفين الأيطاليين والألمان والجيك. حتى اوصل هايدن هذا الشكل الى ما يعرف اليوم بالسمفونية ذات الشكل الذي اوضحناه بأيجاز.

٢ - How music expresses ideas تأليف سدني فنكلشتاين. لندن ١٩٥٢

٣ - اسلوب تعدد الأصوات في الموسيقى يسمى بولفوني Poly phony فيه تتشعب الاصوات وتتابع وتتداخل. خاصة في فن الفيوك - احد فنون البولفوني. فتبدو الأصوات المتعاقبة المبنية على لحن واحد يتكرر عبر طبقات صوتية عديدة - تبدو في شكل منظور يمكن ان يتخيلها السامع بكل بساطة. ومن فنون البولفوني الاخرى المحاكاة والكانون

٤ - بناء الرواية تأليف ادوين موير. ترجمة ابراهيم الصيرفي

٥ - المصدر السابق

٦ - المصدر السابق

الفصل الثالث

البنـــاء الموسيقي
في «لعبــة الكريــات الزجاجية»



يذكر الدكتور مصطفى ماهر في مقدمة ترجمته لرواية «لعبة الكريات الزجاجية»[1] ان مؤلفها الروائي الألماني هرمان هيسّه كان «يتقن العزف على الكمان منذ نعومة اظفاره» وانه «درس الموسيقى اثناء كتابة روايته المذكورة». ومن يقرأ رواية «لعبة الكريات الزجاجية» يدرك مدى تعمق هرمان هيسه بالفنون خاصة الموسيقى: اشكالها، اساليبها، مراحلها، فلسفتها، بحيث ان الرواية المذكورة كادت ان تكون شكلاً موسيقياً تضمنت اسلوب استنفاد وتطوير الوحدة اللحنية (Theme) المستخدمة في السمفونية والقصيدة السمفونية. وقد استفاد هرمان هيسه من ذلك الأسلوب خلال فصول الرواية، خاصة علاقة «كنشنت» الشخصية الرئيسية بصديقه «بلينو» بدءاً من مرحلة الدراسة، وحتى النهاية، فالصديق بلينو يظهر في كاستاليا (مكان الرواية) ويختفي كنغمة ثانية في سياق الرواية التي يشكل فيها كنشنت النغمية الرئيسية. وعبر تقابل وتفاعل الشخصيتين تستنفد الأبعاد الفكرية والنفسية لهما. وذلك الظهور والأختفاء ثم الظهور مرة اخرى والتنامي وتطور الموضوع العام، كل ذلك يذكر بأسلوب الشكلين من المؤلفين الموسيقيين: بتهوفن، براهمز. ورواية لعبة الكريات الزجاجية تتسم ببعض خصائص سمفونية بتهوفن التاسعة: البناء المحكم، التصعيد التدريجي، استنفاد الوحدات اللحنية - الموضوعية الى أقصى حد ممكن، واخيراً ذلك النشيد الكورالي الرائع في ختام السمفونية الذي يقابله ذلك الغناء الشعري الذي نسمعه في نهاية الرواية رغم الخاتمة المفجعة التي تنهي حياة البطل «كنشنت». فليس في الرواية اوركسترا ولا آلات موسيقية، بل هناك الناي الذي يعزف عليه كنشنت اثر خروجه من كاستاليا حيث يردد مع الطبيعة هذه الأبيات:

كانت رأسي واعضائي
ممددة راقدة
وها انذا اهب واقفاً
فرحاً مرحاً
وانظر الى السماء ببصري

قد تذكر هذه الأبيات القليلة البسيطة بمضمون النشيد الكورالي الختامي في تاسعة بتهوفن، ذلك النشيد الذي كتبه شيللر وضمنه دعوة الأنسان للفرح والمحبة:

«ايها الأصدقاء.. ايها الأصدقاء
لن تستمر هذه الأصوات بعد..
فلنرفع اغنية أخاء، اغنية فرح..
ايها الفرح فلنمجدك...» •

«ولعبة الكريات الزجاجية مثلها مثل اية لعبة عظيمة لا تعرف لها بداية بالمعنى الصحيح، بل هي، كالفكرة العظيمة تماماً، موجودة دائماً، نجدها على شكل فكرة او احتمال او أمل، مصورة بدائياً، في بعض العصور المبكرة، عند فيثاغورس مثلاً، ثم نجدها بعد ذلك في العصر المتأخر من الثقافة القديمة، وفي المدرسة الهللينية الأدرية ونجدها بقدر ضئيل عند الصينيين القدماء وفي اوقات ازدهار الحياة الفكرية في الأندلس»[٢].

«ويساورنا الظن، وان اعوزتنا الشواهد، في ان فكرة اللعبة تملكت المؤلفين الموسيقيين العلماء في القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر الذين بنوا مؤلفاتهم الموسيقية على اساس من التأملات الرياضية، وكثيراً ما نصادف في الآداب القديمة اساطير عن العاب فيها السحر والحكمة ابتكرها علماء او رهبان او مفكرون في معيات الأمراء وراحوا يلعبونها، مثل الشطرنج مثلاً التي كانت قطعها وتقسيمات رقعتها تحمل معاني سحرية الى جانب المعاني العادية. وكلنا نعلم بالروايات والحكايات والاساطير التي وصلت الينا من فجر الثقافات كلها، والتي تضفي على الموسيقى، علاوة على كيانها الفني، قوة تتسلط على الأرواح والأقوام وتسيرهم كأنها وزير او قانون ينضوي له الناس ودولهم. وهناك منذ اقدم العصور في الصين، وكذلك في الأساطير عند الأغريق، فكرة تلعب دوراً هاماً، وهي فكرة حياة مثالية سماوية للأنسان تسيطر عليها الموسيقى. بهذا التقديس الموسيقى يقول نوفاليس: ان سلطان الموسيقى الخفي للنشيد يحيينا في الدنيا بتحورات له خالدة ـ ترتبط لعبة الكريات الزجاجية ايضاً اعمق الارتباط»[٣].

يدل هذا المقطعان المأخوذان من قسم التمهيد في رواية لعبة الكريات الزجاجية بشكل توضيحي (فيما تعتمد الرواية في سياقها على الموسيقى بشكل تحليلي) على ان الفنون والآداب، خاصة الموسيقى، كانت اساساً للعبة، فهي «كالفكرة العظيمة» لا نعلم جذور الأسهامات العظيمة المتفرعة والمضافة التي قامت بها الشعوب الى جانب الأفراد المتميزين على مر العصور، لأنها تمتد في عمق التاريخ، وتظهر بداياتها في احقاب زمنية بدءاً من فيثاغورس الذي يعود له الفضل فيما حققه الأغريق من تراث موسيقي، كذلك نجد بدايات اللعبة عند الصينيين القدامى الذين اعاروا الموسيقى اهمية كبيرة في التربية، ثم تمر اللعبة عبر الحضارة العربية في الأندلس وما تحقق من تراث في النظرة الموسيقية، حتى تصل اللعبة الى القرن السابع ـ الثامن عشر حيث ثبتت الأسس الكلاسيكية للموسيقى خاصة عند باخ، ثم تبلورت الأشكال الفنية او توسعت عند بتهوفن وقبله هايدن. هذا اضافة لما للموسيقى من تأثيرات روحية على الأنسان القديم حيث كان «الغناء رمزاً لشخصية الاله في الهند، وكان المصريون القدامى يعتقدون بأن الاله توت خلق العالم بعد ان صرخ صرخة هائلة. وكان الغناء في الشرق يصاحب طقوس

الدين والسحر»[٤].

فأذا كان هذا هو الجانب الروحي ـ التاريخي من تأثير الموسيقى على اللعبة وعلى الرواية، فأن هناك جانباً تقنياً استخدمه هرمان هيسه في بناء روايته. فموت استاذ الموسيقى الكبير في كاستاليا وظهور كنشنت وحلوله محل الاستاذ الراحل، ووقوع اختيار كنشنت على تيجولاريوس ليحل محله بعد فترة اذ قرر كنشنت الخروج من عالم كاستاليا. هذا الظهور وتنفيذ دور معين ثم الأختفاء واتاحة المجال للغير ليقوم بالدور نفسه، هو بعينه اسلوب الفيوك Fugue في الموسيقى الذي استخدمه الباروكيون خاصة باخ، والذي سنأتي الى شرحه وعلاقته بشكل الرواية.

اما استاذ الموسيقى الذي يلتقي به كنشنت التلميذ، فهو رمز الموسيقى نفسها، كما اللعبة هي رمز للموسيقى. «فقد كان يعرف طبعاً، اي كنشنت، من هو استاذ الموسيقى، ويعرف انه ليس كالمفتشين الذين يأتون مرتين في العام من احدى المناطق العليا بالهيئة للتربية، بل هو واحد من أثني عشر نصف اله، واحد من اثني عشر رئيس اعلى لهذه الهيئة المبجلة، سيأتي استاذ الموسيقى نفسه الماجستر موزيكه»[٥] فأذا علمنا بأن الرقم «اثني عشر نصف اله هو رمز ـ معادل لأثني عشر نصف صوت التي يتألف منها السلم الموسيقي، واذا علمنا بأن كلمة «موزيكه» تعني «الموسيقى» في العديد من اللغات، فأن الاستاذ هنا يكون رمزاً كلياً للألهام الموسيقي، الدفق الشعوري الذي يستحوذ على التلميذ كنشنت فيستغرق في الموسيقى ويتوجه لدراستها.

ويكاد هرمان هيسه ان يكون في لعبته معبراً عن فكرة شيللر التي ترد نشاط الأنسان كله الى صورة واحدة هي «اللعب» وترى ان الأنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب» وترى ان الأنسان حين يعزف على آلته تلعب اصابعه على الأوتار، فيقولون بالألمانية (Spielen) اي يلعب وبالانجليزية (Playing)، كذلك الرسام يمثل لعبة معينة عبر حركة يده على لوح الألوان «لعب المصور الماهر في عصر ازدهار الفنون بالألوان على لوح الألوان»[٦]. وشخوص الرواية ورثوا ما خلفه العالم من تراث فكري وثقافي ذلك التراث القديم ـ الجديد الذي يشبهه المؤلف بنظام كبير معقد هو أشبه بآلة الأورغن، وقد بلغت من الكمال ما لا يتصوره العقل «لوامسه ودواساته تلمس الكون الفكري كله، وقدرته الصوتية لا تحصى ويمكن بواسطته نظرياً تمثيل المضمون الفكري كله للدنيا في العاب»[٧]

انه الكمال الروحي والكمال الفني اللذان تحققا عبر العصور، الكمال الذي كان هدف الأنسان في القرون ١٦ ١٧ ١٨ حتى اذا حل القرن العشرون اصابت الفنون اشكال من التحلل والتعقيد والتفريط نشات من الواقع الذي مسخ فزال عنه الجانب الروحي، مما أثر على الموسيقى التي تخلت عن روحيتهافغلبت عليها «الناحية الحسية

الكمية»[٨] وشونبرج مثال واضح لذلك حيث اهتم بالتركيبات الصوتية وجعلها اساساً لأعماله القياسية في البناء.

ان الرواية تكاد تكون صرخة حادة مؤلمة بوجه التهشم والمسخ، وهي دعوة الى تقييم التراث الأنساني وتعيين موقع المرء من العصر الراهن. لهذا بنت «النخبة» ديراً - جمهورية هي «كاستاليا» حيث اهتموا بالفنون والثقافات الكلاسيكية وحاولوا المحافظة على اصولها وقواعدها، ومارسوا لعبة سميت بلعبة الكريات الزجاجية هي خلاصة «التقنية الفنية» حيث لا يمكن اجراء اي تغيير في هرمية اللعبة (التراث) الا بعد الرجوع الى الادارة العليا للعبة تلك اللعبة التي منحت اللاعبين المبدعين في حقل الفنون خاصة الموسيقى «عالماً كاملاً من الأمكانيات والتشكيلات بحيث يكاد من المحال ان تتشابه لعبتان من ألف تؤدى بمنتهى الدقة والقوة، تشاباً يتجاوز ظاهر اللعبتين، وحتى لو حدث مرة بطريق المصادفة ان لاعبين ضمنا لعبتيهما نفس النخبة المحدودة الصغيرة من الموضوعات، فأن لعبتيهما تكونان رغم ذلك مختلفتين اختلافاً تاماً في الشكل والتأديه، حسب طريقة تفكير اللاعبين وشخصيتهما ومزاجهما ومهارتهما الفنية»[٩] فأذا كان هناك شبه اسلوبي كبير بين هايدن وموزارت، واذا كان تأثر شوبرت واضحاً ببتهوفن، واذا كان كل مؤلف موسيقي يستخدم العلاقات الموسيقية نفسها (بأعتبارها لغة من الناحية المادية يستخدمها كل مؤلف حسب رؤيته، شأنها شأن لغة الادب) فأن كل مؤلف (لاعب) يستطيع بمهارته وقدرته ان يكون مختلفاً عن غيره في الأسلوب والأداء، وهذا هو السر الذي أضفى عنصر التجديد والأبتكار على الفنون الجادة عبر العصور. تلك الفنون، خاصة الموسيقى التي كانت برأي بعض المؤلفين والنقاد في القرن التاسع عشر والعشرين، انها ستصيب المتلقي بالملل نتيجة العدد الهائل من المؤلفات، فكان لابد - في رأي اولئك - من احداث تغييرات في البناء - المادة الموسيقية. لكن هرمان هيسه يعتقد عكس ذلك، فهو يرى ان بأمكان الموسيقى الشكلية (الكلاسيكية) ان تحافظ على حيويتها وروعتها وجاذبيتها اذا استطاع كل مبدع ان يمارس التأليف (اللعبة) من وجهة نظر جادة، مخلصة، تضفي على ابعاد اللحن شخصية المؤلف المتميزة وقدراته الاسلوبية دون ان يؤدي ذلك بمرور الزمن، الى الملل والرتابة. أفلسنا لحد الان نعجب بالأعمال الفنية والأدبية الكلاسيكية ونستمتع بها حداً لم تبلغه الأعمال الحديثة ؟

وعالم كاستاليا (مكان الرواية) هو تمثيل لجذور العلاقات الاساسية الرابطة التي مهدت لنشوء الفنون والآداب والفلسفات والاديان. ويرى هيسه ان عقول الفلاسفة والمفكرين قد «هفت الى ضم العالم الفكري في تنظيمات متحدة المركز، وحلمت بتوحيد الجمال الحي للفكر والفن مع قوة الصياغة السحرية التي للعلم الدقيق»[١٠] فالمؤلف اتخذ من مفهوم «تنظيمات متحدة المركز» منطلقاً اساسياً جسده عبر رؤيته الفذة في روايته

«لعبة الكريات الزجاجية»، وهذه التنظيمات المتحدة ذاتها قد ارتكز عليها المؤلف الموسيقي الباروكي واستفاد منها المؤلفون عبر العصور حتى وقتنا الحاضر، رغم المتغيرات الكبيرة التي طرأت على اساليب التأليف، فقد اعتمد باخ ومعاصروه على اسلوب «التنظيم المركزي» في البدء والتكون، او الظهور والأختفاء عبر المسار اللحني وعبر العلاقات البنائية التي تتعاقب وتتداخل نتيجة مركزية العلاقة. ذلك هو اسلوب البناء اللحني في فن الفيوك او الفوجة[11] حيث يبدأ اللحن ويتكرر تباعاً او تعاقباً عبر خطوط نغمية تعتمد اللحن الأصلي الذي بدأت به المقطوعة وتتداخل افقياً مجسدة اسلوباً «تناسخياً» يعتبر السمة الجمالية الرئيسية في الفنون الباروكية عموماً. تلك السمة التي اتخذها هرمان هيسه اساساً لقواعد «لعبته» التي كانت وثيقة الصلة بالموسيقى ويتم اداؤها غالباً حسب قواعد موسيقية رياضية. فكان العنصر او العنصران او الثلاثة عناصر الداخلة في اللعبة يسجل ويؤدي ويتنوع ويتشكل كما يتشكل العنصر الموسيقي في الفيوك او الجملة الموسيقية في الكونشرتو فربما بدأت لعبة مثلاً بتشكيل فلكي معين او بعنصر من فيوك لباخ»[12] هكذا يوضح هرمان هيسه، فنستنتج من ذلك ان العناصر الثلاثة المذكورة هي العناصر «الشكلية» نفسها التي تظهر في ثلاث طبقات صوتية او اكثر (مستويات لحنية متماثلة مضموناً لكنها متغايرة في النبرة الصوتية) وتختفي تباعاً ثم تتنامى عبر تقنية جمالية عرفت بالفيوك او الفوجة واختصت بأسلوب التتابع والتوازي والتداخل كعناصر لتحقيق البناء. تماماً كما يتقابل زخارف وخطوط ومنحيات وأقواس العمارة الباروكية وتتداخل عبر تصعيدات (علوية) وتتشابك افقياً محققة الأتساع الشكلي والمضمون التأملي اللذين كانا سائدين في القرن السادس والسابع عشر. فالأنسجامات والخطوط والأقواس والتكوينات المتقابلة تبدو في اشكال تناظرية متقنة تؤلف الأساس الجمالي للفنون الباروكية. والفيوك او الفوجة عند باخ تحتوي على مثل ما تحتوي عليه العمارة الباروكية، فاللحن الثاني في الفيوك ينبثق بعد استكمال اللحن الأول دوره ويبدو للسامع في حركة تشكيلية (منظورة) ازاء اللحن الأولى الذي يأخذ مساراً آخر جديداً يكرره من بعده اللحن الثاني (النسخة) مفسحاً المجال للحن الثالث الذي يطلق عليه هرمان هيسه العنصر الثالث الذي يتبع المسارين الأول والثاني، فيتحقق بذلك التكثيف عبر تداخل العناصر الثلاثة، وتعقب ذلك عملية التصعيد نحو النهاية بأسلوب اقرب ما يكون لفن العمارة حيث تتصاعد الأقواس والموتيفات وتتحدد الزخارف وتتقابل المنحيات، فتتداخل كلها في انسجامات وتناظرات شكلية (فنية) وقياسية (رياضية) تتضح بخصوصية في اسقف الكنائس الباروكية والقوطية.

ان هذه العملية من الظهور وتغير المسار او اختفائه في تتابعات افقية مكررة هي التي قصدها هرمان هيسه في مسار روايته، حيث يختفي الأستاذ الكبير بعد ان ادى

مهمته (دوره - لحنه) ليحل محله كنشنت الذي يؤدي دوره (دور الأستاذ الكبير نفسه) يختفي محاولاً ان يحل تيجولاريوس محله. هكذا في عملية تتابعية، مكرورة، محورها الدائم كاستاليا المعادل للمحور المتمثل بوحدة اللحن الرئيسية التي تظهر بالتتابع عبر طبقات صوتية عديدة.

وهرمان هيسه يرى في روايته ان الموسيقى اصابها الأنحلال والتدهور، وان «عصر افول الثقافة قد بدأ منذ نيتشه»[١٣] لهذا اعتمدت روايته المفاهيم والفنون الكلاسيكية التي كانت بمثابة تماثلات بين الأبداع والأخلاق حيث الفضائل اساس العلاقات الأجتماعية واساس الممارسات الفنية. فالرواية ركزت على خصائص الطائفة اي النخبة التي اتخذت من «كاستاليا» مكاناً لها، تمارس فيه الزهد والتأمل الى جانب الموسيقى وتبتغي هدوء النفس بعيداً عن العالم الأعتيادي، حيث بدأت تبرز - منذ نهاية القرن الثامن عشر - معالم التشويه والتغير السلبي وصناعة الأشكال غير الجدية. فقد كانت هناك اتجاهات سلبية أثرت في روح الأنسان الذي بدأ يتلقى صنوفاً من نتاجات زمن (صحافة التسلية) كما يطلق عليها هيسه، فلم يعد «للموسيقى ذلك التوازن»[١٤] فأصابت التغيرات السلبية روح الفرد وبثت فيه اليأس واللاجدوى بدلاً من الهدوء والطمأنينة، وأخذ العاملون في حقول النتاج الفني والادبي يبررون طبيعة نتاجاتهم بشعارات «التجديد» فظهرت في خضم المتغيرات تراكمات كمية من نتاجات اتخذت لها تسميات كالسريالية والتجريدية والوحشية كأشكال، ومفاهيم الضياع والعبث واللاجدوى كمضامين، وتلك ظاهرة تنسحب على كل عصر تتدهور فيه الفنون، او كل عصر يظهر فيه عاملون غير جادين في حقول الفن الى جانب العاملين الجادين، كما حدث في الموسيقى في القرن الثامن عشر. لذا كان أمام نخبة كاستاليا (وهي النخبة التي تظهر في كل عصر كما يرى هيسه) المضي في طريقهم الخالص العسير حتى لو اضطرهم ذلك الى الأعتزال في مكان بعيد عن العالم حيث يمكن الاحتفاظ بتراث الماضي العظيم والتواصل مع روحه التأملية الخالدة.

ان رواية «لعبة الكريات الزجاجية» تعتمد على الرياضيات التي طورت آفاق اللعبة فبلغت «درجة عالية من المرونة وقدرة عالية من التسامي»[١٥] وكان ظهور اللعبة «موازياً للتطور العام للوعي الثقافي»[١٦] حتى صارت «اللعبة» أشبه بقاعدة بدأت العلوم تقلدها وصولاً الى تطبيقها في ميدان كل منها على حدة: فيلولوجيا علم اللغة - اللغات القديمة وميدان المنطق»[١٧] كذلك تطورت الموسيقى حتى تم تأليف «متتاليات موسيقية في معادلات فيزيائية رياضية»[١٨] وهنا يقصد هيسه المؤلف الباروكي (باخ) الذي أنجز متتاليات موسيقية (الأصح متواليات) ذات اساس فيزيائي - رياضي هو السلم الجديد الذي ثبته باخ وسماه بالسلم المعدل. ثم انضمت الفنون التشكيلية الى هذا المسار، فكانت «العلاقة

بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت منذ أمد بعيد»[١٩] واذ بلغت اللعبة عتبة القدرة التربوية العالية استطاع «يوكولاتور ان يخترع للعبته اسس لغة جديدة، لغة ذات رموز وصيغ تشترك فيها الرياضة والموسيقى بأنصبة متساوية، ويمكن بأستخدامها ربط صيغ فلكية وموسيقية معاً وتوحيد الرياضة والموسيقى على اساس واحد»[٢٠]. وبعد وقت طويل من ابتكار اللعبة «دخل فيها مفهوم التأمل»[٢١] فكان ذلك تحـولاً نحو الدين، وهـو ما اختصت به الموسيقى الباروكية عند باخ وهندل. اما الاشارة الى الرياضة فهي دلادة الى بداية الموسيقى واعتمادها على الرياضيات منـذ (فيثاغـورس) الذي وضع المسـافات الصوتية في السلم الموسيقي عبر استخدام الأرقام الحسابية والذبذبات الصوتية ذات العلاقة بطول الوتر وتقسيماته. تلك المسافات والتقسيمات التي كانت اسـاس التراث الموسيقي الأغريقي الذي انتقل الى اوربا حيث استخدمت أصولها وسلالمها في التأليف حتى ظهور باخ الذي ربما يرمز له هرمان هيسه بأسم (يوكولاتور) الذي «اخترع للعبة أسس لغة جديدة» ذلك ان باخ كان له الدور الأول في ابتكار البيانو والسلم المعدل الذي حل محل السلالم الموسيقية الاغريقية ـ الكنسية القديمة هنـاك زمن طويل او «وقت طويل» بين فيثاغورس وباخ تطورت خلاله الموسيقى بفضل (النخبة) التي كرست حياتها لأبتكارات كانت في غاية الضرورة للتطور الذي حصل في فنون الموسيقى، ذلك التطور الذي كان موازياً او حتى (دافعاً) للتطور الذي حصل في ميادين العلوم والآداب

«وكانت الألعاب المختارة في فكرتها والجميلة في تركيبها والناجحة تسجل احياناً وتنتقل من مدينة الى مدينة ومن بلد الى بلد، فيعرفها من يعرفها ويعجب بها من يعجب وينقدها من ينقد»[٢٢] فعلاً بدأت المؤلفات الموسيقية التي ظهرت بعد باخ (وخلال فترة باخ ايضاً) تنتقل من بلد الى آخر حيث تعزف وتسمع وتنقد. فقد توسع الأهتمام بالموسيقى وشغفت بها الشعوب بعد ان كانت محصورة في الكنائس تارة وفي محافل وقصور الأمراء تارة ثانية، فصارت تقام حفلات عامة يؤمها الناس ليصغوا الى المؤلفات المبتكرة. «ثم بدأت اللعبة في هذا الوقت تضيف الى نفسها ببطء وظيفة جديدة بتحولها الى احتفـال عام»[٢٣] هكذا بدأت الفترات الفنية بالظهور حتى «اصبحت اللغة أشبه بلغة عالمية يتمكن بها اللاعبون من التعبير عن رموز ذات معنى عن قيم مختلفة ومن الأتصال ببعضهم البعض»[٢٤] اي ان النوتة الموسيقية والسلم المعدل أصبحا «أشبه بلغة عالمية» يفصح بها اللاعبون عن مكنونات انفسهم عبر مؤلفاتهم ومبتكراتهم المتنوعة.

«لعبة الكريات الزجاجية في نظر اللاعب وفي نظر الاستاذ لعبـة عزف مـوسيقي بالدرجة الأولى»[٢٥] ـ وهي مادة خاصة تقترب في صنعتها اكثر القرب من الفن»[٢٦]. وهي ذات قابلية للتوسع والأضافة وتدخل في سجلاتها اقتراحات المتخصصـين «كأن يكتب احدهم مثلاً عن تاريخ المادريجال»[٢٧] وكما ان روح الموسيقى بدأت تشكل علاقة

وبعداً واضحين في الفنون الأخرى «فنحن ان تأملنا فيما يتعلق بتمثال (مايرون) نرى ان فن رسم المناظر الطبيعية (لبوسن) هو فن الكانتاتا»[٢٨] «ونرى ان فن (رامبرانت) هو نفس فن (بوكستهودى) في انجازاته الموسيقية التي وضعها للأورغن وانجازات (باخلبل) و (باخ)، كما نرى ان فن (غواردي) هو نفسه فن (موزارت) في الأوبرات التي وضعها، ذلك ان شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والأذن هما شكلان ينطبق الواحد منهما على الآخر انطباقاً وثيقاً الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل السمعية والبصرية تافه لا يؤبه به»[٢٩] فأن العلاقة بين ما يذهب اليه (شبنغلر) واضحة حيث تمثل الفنون بعضها البعض فنرى ان «الأوتار الرباعية ـ اظن ان المترجم يقصد الرباعيات الوترية، وهي مقطوعات تؤلف لأربعة الات موسيقية وترية ـ في تلونها وسلمها الرخو (اللاهارموني) لها معنى معماري لا معنى تناغمي... وفوق كل هذا... فأن اللحن كبيت الشعر الكلاسيكي ابتداءً من عصر (هوميروس) حتى عصر (هارديان) قد عولج كمياً لا نبرياً ولا تفخيمياً، اي ان المقاطع ـ مقاطع اللحن ـ واحجامها وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الأيقاع»[٣٠] ذلك لو اننا أخذنا اية رباعية وترية، كرباعيات بتهوفن الأخيرة المعروفة ببنائها المحكم الدقيق من جهة ومضامينها النفسية من جهة ثانية، لرأينا ان رأي (شبنغلر) ينطبق تماماً على ماهية التكوين الموسيقي في الرباعية (كذلك الحال في الصوناتا) على ان يكون السامع قادراً على بلوغ حالة استيعابية خاصة ـ مطلقة يمكنه خلالها ان يتصور الأيقاع اساساً والأنغام المتصاعدة عبر مسارات معينة الواناً او خطوط تؤلف، بأكتمالها، هيكلاً (منظوراً) لا يمكن شرحه هنا مهما بلغنا من قدرة في التعبير ـ وهل تخضع الموسيقى الى شرح ؟ لأن الموسيقى (الأنغام والأصوات والأيقاعات والشكل) ذات قدرة ادائية ايحائية لا يمكن استيعابها الا عبر خيال السامع نفسه وقدرته في تصور (المنظور) اللحني اثر عملية اصغاء مركزة.

وما يذهب اليه شبنغلر يتضح عند هرمان هيسه بخصوص «اشكال وصيغ لاعب الكريات الزجاجية التي تبنى وتعزف وتفلسف مستعملة لغة عالمية تغذت على كل العلوم والفنون»[٣١] وان «مقومات اللعبة متعلقة بالصياغة والرسم والشكل»[٣٢] وان «العلاقة بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت منذ أمد بعيد»[٣٣] اما الموسيقى التي تتعامل معها اللعبة فهي الموسيقى الكلاسيكية ـ الرفيعة التي تعتبر «جوهر ثقافتنا ومضمونها العميق، لأن هذه الموسيقى هي اوضح وأخص تعبير لها»[٣٤]. واذا تناولنا اللعبة في احد تمارينها نراه «يبدأ بتحليل ايقاعي للحن من الحان الفوجة تتوسطه جملة يقال انها من جمل كونفوشيوس»[٣٥] والفعل يقال يعني هنا عدم التأكد، لأن ما نعرفه عن كونفوشيوس لا يتعدى كونه اهتم بالموسيقى وجعلها مادة اساسية في التربية، لكن ان تكون هناك مادة موسيقية (جملة) من كونفوشيوس وصلت الى زماننا، فأن تاريخ الموسيقى لا يؤكد ذلك

بسبب عدم وجود الوسائل - آنذاك - التي من شأنها الأبقاء على تلك الجملة من ذلك الزمن البعيد. ونتيجة تحليل اللحن، كعملية «يتعمق المحلل في كل جملة ويسبر غورها»[٣٦]، وذلك بتقسيم اللحن الى بداية ووسط ونهاية: اللحن الأول واللحن الثاني وتحديد انواع السلالم وتنويعاتها المضافة التي تبنى على علاقات قاعدية وصولاً الى «الناحية الداخلية للعبة او باطنية اللعبة، وهي تهدف ككل باطنية الى بلوغ الكل او النزول الى الأعماق التي ليس بها سوى النفس الأبدي يحكم ذاته بذاته في شهيق وزفير أبدي»[٣٧]. وتمارين اللعبة تقوم «بتجزئة الموسيقى الى عناصرها عبر أنواع من التحليل ثم ترجمة الموسيقى الى رموز اللعبة القدسية»[٣٨] وعملية التحليل تعني تقسيمات اللحن وتحديد المجاميع الصوتية (كورد) برموز وأرقام لاتينية - ايطالية مازالت مستعملة لحد الان، وتحديد المسار الصوتي، مداه الاعلى وقراره الأدنى وتثبيتها برموز النوته الموسيقية ومصطلحاتها الأيطالية. واثر عملية التحليل يتطابق جوهر الشكل الفني والحالة النفسية الناتجة عن العملية، وهو بحد ذاته الهدف الجمالي الأسمى، الجانب الروحي الذي استطاع (كنشنت) ان يحققه خلال دراسته، فيؤثر به على (تيتو) ابن (بلينو) اثناء زيارة (كنشنت) لهما في المدينة. وقد كان ذلك الجانب هدف المؤلفين الباروكيين والكلاسيكيين اللذين يركز هرمان هيسة على نتاجاتهم واتجاهاتهم الاسلوبية خلال فصول الرواية. واذا اتخذنا باخ انموذجاً للقيم الفنية - الروحية للعصر الباروكي امكننا ان نقرن حياته في حدود معينة، وهي حدود الموسيقى والتأمل، بحياة وطبيعية كنشنت: باخ الذي أمضى حياته في الكنيسة (المكان الذي يذكر بمكان الرواية) يؤلف الألحان ويحلل السلالم والأصوات القديمة ويبتكر القيم والأشكال الجديدة اضافة الى الأورغن الذي يذكر هيسه خصائصه الفنية وابعاده التقنية وتأثيراته النفسية، حتى انه «يمكن بواسطته نظرياً تمثيل المضمون الفكري للدنيا كلها في العاب»[٣٩]. وكنشنت الذي امضى سنواته في كاستاليا حيث التأمل والزهد ومعالجة - تحليل الأشكال الموسيقية وكتابة الشعر احياناً. واذا علمنا بأن قسماً من مؤلفات باخ ضاعت زمناً ثم عثر عليها وتم نشرها تثميناً لقيمتها الفنية، ومن ثم «وقوعها بين أغلاظ عصر صحافة التسلية وهمجياته.»[٤٠]، ادركنا ان هيسه يقرن عصر «صحافة التسلية» بكل عصر نبذ المفاهيم والأصول الابداعية. لهذا كان هناك على الدوام من يقوم بتقييم وتثمين تلك المفاهيم خاصة كنشنت وزملاؤه في الطائفة اساتذة الموسيقى والتأمل الذين كان همهم ان يعيدوا تقييم التراث ويؤدوا النتاجات الفنية ويحافظوا على الجماليات التي خلفها الأقدمون، وذلك بعد تحليلها وارجاعها الى اصولها وقواعدها. وقد كان لابد من من ذلك - في الرواية - في عصر تعرض التراث فيه الى التهديد. ومطلع القرن العشرين شهد على ذلك، حيث ظهرت محاولات عديدة متباينة في الفنون لم تستمد ممارساتها من عناصر ونتاج الفترات الكلاسيكية كعلاقة تواصل تؤدي الى التجديد او

الأضافة، أنما كانت المحاولات عبارة عن موجات عابرة حيناً وصيحات بوجه التعقيد حيناً آخر، وحيناً ثالثاً كان النتاج الفني أقرب ما يكون الى اشكال الموضة الجاهزة، فهل كان فناً جدياً ما اطلق عليه اسم «كولاج» اي تلصيق في الرسم، وهل كان فناً ما سمي بالطبيعية «الكونكريتية» في الموسيقى ؟ حسن، اذا كان ذاك وهذا فناً فهل استطاعا ان يشكلا اتجاهاً رصيناً او مدرسة ثابتة كما كانت الحال مع الفنون الكلاسيكية التي مازالت مؤثرة في المسار الابداعي العام ؟ لقد كان هدف الموجات تشويه الفن وعكس ابعاد الواقع الحياتي المشوه من خلال أعمال رخيصة تجارية ان عبرت عن شئ فهي انما عبرت عن ضحالة وفراغ اصحاب تلك الموجات التي ما لبثت ان اختفت وظهرت موجات اخرى، وهكذا في تعاقب برهن على الخواء والنفعية، في حين ظلت الفنون الكلاسيكية آيات خالدة دالة على القيم الأنسانية الرائعة.

ورغم الموجات والصرخات فقد كان هناك ابداع حقيقي في القرن العشرين، خاصة في الموسيقى التي استفادت كثيراً من الأساليب السابقة (او هي خرجت منها عبر ضرورة المرحلة والمعاصرة) واستطاعت ان تشكل قواعد فنية جادة أثرت في المسار الفني للقرن العشرين حتى يومنا الحاضر. من تلك المنجزات نذكر أعمال (شونبرغ) التي اعتمدت على التقنيات والقياسات الصوتية ـ السلمية المبتكرة، و (سترافنسكي) الذي عرف بتعبيراته التي اعتمدت اللاهارمونية والسلمية المزدوجة، حتى ظهرت الموسيقى الألكترونية التي استغنت عن خصائص وقدرات الانسان التعبيرية في الأداء. فأذا كانت هذه الموسيقات (الحديثة) تعتبر اتجاهات فنية جدية تعنى بالأبعاد القياسية والتعبيرية والتحديدات التقنية، فأن الموجات ـ الموضات كانت وما تزال بحاجة الى نبذ وتشهير لا يمكن بلوغه الا بوسائل تربوية اساسية وبنشر المؤلفات الكلاسيكية عبر اساليب منوعة تؤمن استمرارها وتأثيرها السليم على الذوق العام. وما فعله هرمان هيسه ان انشأ في روايته «جمهورية» كاستاليا هدفها المحافظة على التراث، وأقرن بطل روايته «كنشنت» بكل من باخ وموزارت، فبعد ان يتحدث عن ضياع مؤلفات باخ، وآلام موزارت وهو محكوم بالموت (نتيجة المرض والفقر) خلال أوج ابداعه الفني حيث انجز سمفونياته الثلاثة العظيمة الأخيرة، بعد هذا، يقول هيسه «وهذه هي حالنا ايضاً مع كنشنت، على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شئ آخر بأنه عصر لا يبدع مثلما أبدعت العصور الأخرى من الأعمال»[٤١].

ان استفادة الرواية من الأساليب الموسيقية لا تقتصر على الأستفادة من الفوجة ـ الفيوك كما ذكرنا، انما تتعدى ذلك الى شكل الكونشرتو (Concerto) الذي ظهر في القرن السابع عشر وتطور في القرن الذي تلاه، فهناك حوار يجري بين كنشنت وبلينو عن آرائه ازاء كاستاليا وحياتها الفكرية وطبيعتها، وعن موقفه من الحياة الأعتيادية المغاير

لموقف كنشنت الفكري حيال كاستاليا. ويبلغ كنشنت في تأثر عميق اعتراف بلينو هذا الى صديقه فيرمونته الذي كتب حول ذلك اللقاء ـ الحوار المذكور ما يلي «لقد تصورت أنا الموسيقى اعتراف بلينو، بلينو الذي لم اكن اقدره حق قدره على الدوام، تصورت هذا الأعتراف كأنه خبرة موسيقية، ولاح لي تضاد الدنيا والفكر، وتضاد بلينو وجوزف كنشنت في تناحر مبدأين لا يتفقان، لاح لي هذاالتضاد كأنه يسمو ويتحول الى كونشرتو»[٤٢]. لقد كان بلينو في موقف متأرجح بين تعلقه بالحياة الأعتيادية وبين تقديره لحياة كاستاليا المثالية، فكان التضاد بين الشعور والفكر، بين الأعتيادي والسامي، بين التراث العظيم الذي يحافظ عليه أهل كاستاليا وبين اصحاب عصر صحافة التسلية، ذلك اللاتوافق، عموماً بين بلينو وكنشنت هو اللاتوافق بين الحياة الأعتيادية وبين خصوصية وعمق الحياة في كاستاليا، وقد شبه هرمان هيسه ذلك اللاتوافق او التضاد بشكل كونشرتو الذي يبنى على التضاد بين الوحدات اللحنية من جهة وعلى التضاد ـ التقابل بين الآلة الموسيقية الرئيسية ـ المنفردة المؤدية للكونشرتو وبين الأوركسترا المرافقة. وكلمة كونشرتو لاتينية الأصل كونجرتاره، وتعني في التأليف تضاد، تقابل، مواجهة وهي عوامل او عناصر فنية اساسية في التشكيل اللحني المتداخل في الكونشرتو حيث تؤدي التضادات والتقابلات الى شكل فني في غاية الانسجام.

الى جانب هذه التقنية التي استفادت منها الرواية، يبرز الجانب الروحي الذي اعتمد التأمل والزهد والدراسات المتخصصة باللاهوت والفلسفة والفلك، وكل ذلك اساس من اسس الموسيقى التي ارتبطت بالتأمل والمفاهيم الدينية في الفترة الباروكية وما قبلها، وارتبطت بالفلك والمفاهيم الميتافزيقية عبر التاريخ القديم، فكانت الموسيقى عنصراً من عناصر الكون لدى المصريين القدامى، فيما كانت لدى الفلاسفة ركناً من اركان التربية والتقويم خاصة عند الأغريق والصينيين، هذا عدا المعلومات الموسيقية التاريخية المتعلقة بتأثيرات الموسيقى الأغريقية على الرقصات والأغاني الشعبية في بلاد البلقان، كذلك يستعرض هيسه أغلب الأشكال والصيغ الفنية التي ظهرت في اوربا منذ القرن السادس عشر او قبل ذلك مثل المادريجال، الكانتاتا، الصوناتا، الكونشرتو، السمفونية، وعلاقة المسار الموسيقي العام بطبيعة الأدوات الموسيقية خاصة الأورغن بأعتباره اساس نشوء الموسيقى التأملية، لكننا رغم ذلك نقرأ عن صديق كنشنت الباحث (فيرمونته) الذي يعد ابحاثاً موسيقية منها ما «يتصل بعصور التدهور التدريجي لموسيقى الباروك اي الفترة المبتدئة بنهاية القرن الثامن عشر وتتصل بدخول مادة موسيقية جديدة آتية من الموسيقى الشعبية السلافية في مواد اللعبة»[٤٣] فالقارئ هنا يكون حذراً ازاء كلمة (تدهور) لأنها تعني انحلال الموسيقى او ضياع قيمها، وهذا لم يحدث بالنسبة الى المؤلفات الباروكية التي تواصل تأثيرها عبر الأجيال. فأذا كان هيسه

يقصد انتهاء القيم الفنية الباروكية فذاك أمر طبيعي في المسار الفني والثقافي حيث ظهرت الاساليب والأتجاهات والمراحل. فكما سبقت الباروكية اساليب موسيقية بدائية واغريقية وكنسية ادى تطورها التقني الى نشوء الباروكية (الأساس الفني لنشوء الموسيقى الفنية) كذلك ظهرت الكلاسيكية بعد الباروكية، وبعدها ظهرت الرومانتيكية ثم الأساليب الأنطباعية والواقعية والحدثية بأتجاهاتها العديدة. اما نهاية القرن الثامن عشر التي يقصدها هرمان هيسه فهي تعتبر في تاريخ الموسيقى من الفترات المتميزة في التراث الفني، كما ونوعاً، خلالها حقق بتهوفن تجديدات فنية كبيرة في اسلوب التأليف الموسيقي، كذلك كان نتاج شوبرت متميزاً خاصة في ابتكاره اسلوب (الليد) في الأغنية، وقبلهما مباشرة كان رائدا الكلاسيكية المبكرة. هايدن وموزارت قد الفا حلقة وصل بين ابناء باخ وبين نوابغ الكلاسيكية الجديدة. لكننا مع ذلك لا نظن ان هيسه يقصد بالتدهور تلك الفترة التي يذكرها، نهاية القرن الثامن عشر، بل هو يقصد فترات شاذة ونتاجات غير رفيعة، لا على التعيين، طغت على النتاجات الرفيعة، كما كانت الحال، مثلاً بالنسبة الى (هومل) الذي لا يذكر منه المؤرخون اية ميزة لكن مقطوعاته حققت انتشاراً وشهرة واسعة لم يحققها بتهوفن الذي عاش في العصر نفسه، وكما كانت الحال ايضاً مع موزارت ومنافسيه الذين لم يخلفوا شيئاً يذكر، كذلك كانت الحال مع شوبرت ومعاصريه الفاشلين.

اما اذا كان هيسه يرى، فعلاً، ان نتاج نهاية القرن الثامن عشر قد أصابه التدهور، فأنه هنا يبدو متأثراً أشد التأثير بآراء نيتشه حول الموسيقى عموماً، هذا المفكر الذي تغاضى عن الواقع وعن المسار الفني العام بسبب نزعته المتطرفة ازاء مهمات الفن المثالية. فبعد ان كان نيتشه معجباً بفاغنر ورومانتيكيته المتطرفة، اعلن استياءه من اوبرات فاغنر ووقف ضد الموسيقى الرومانتيكة التي نعتها «بالموسيقى التي تقضي على طبيعة الروح وانبساطها وتستزيد نوازع الأنسان الغامضة والشهوات، وتضعف الأعصاب وتصيب المرء بالتشوش والتعب»[٤] ان رأي نيتشه هذا ناتج عن امرين سادا في ذلك العصر هما ١ ـ اهتمام المؤلفين خاصة فاغنر بالغناء واعتباره ضرورة لا تقل عن ضرورة وموقع وأهمية الموسيقى في التأليف، فأدى ذلك ـ برأي نيتشه الى نضوب الموسيقى البحتة اي الموسيقى الآلية التأملية التي انتهت ـ كما يرى نيتشه ـ بأنتهاء عصر بتهوفن. ٢ ـ الشعبية التي حققها فاغنر والرومانتيكيون الذين قدموا لقطاعات الشعب الواناً من الموسيقى والغناء لم يكن لهم عهد بها من قبل. فقد كان هناك نزوع نحو نشر الموسيقى وايصالها الى كل فرد، وهو نزوع ابتدأه بتهوفن حين تمرد على رغبات الأمراء فكتب سمفونيات ذات مضامين عبرت عن الأتجاه التجديدي الذي ظهر في المجتمعات الأوربية اثر المتغيرات السياسية والفكرية التي حدثت منذ نهاية القرن الثامن

عشر. ففي رأي نيتشه ان الموسيقى الجيدة والفن الممتاز لا يمكن ان يكون لهما جمهور، حتى انه كان حين يسمع ان مسرحية ما ظفرت بالنجاح فانه يشك فوراً في قيمتها، واذا سمع انها اخفقت فأنه ينظر فيها بعناية واهتمام[٤٥] - كذلك كان موقفه حيال الموسيقى.

ان التحفظ الواضح الذي يعبر عنه هرمان هيسه في روايته جعله يهمل او يتناسى الأبداعات العظيمة للمؤلفين الرومانتيكيين الألمان، مثال فاغنر، شومان، ويبر، مندلسون. وهيسه طبعاً يبدو في روايته كأنه لم يسمع بالمؤلفين الكبار غير الألمان، هو الموسيقي الباحث الذي درس كل صغيرة وكبيرة تخص الموسيقى والتأليف والتاريخ. فهو لا يذكر غير المؤلفين الألمان ومن خلال نزعته الكلاسيكية المحافظة - المتطرفة، لهذا فهو يرى في باخ وموزارت الصورة المثالية التي استمرت آثارها عند بتهوفن، ثم تدهورت! فلا ذكر في روايته الموسوعية لمن جاء بعد بتهوفن، اي ان هيسه ينكر المؤلفين الذين ظهروا في القرن التاسع عشر، اولئك الذين لا يقلون أهمية، في النواحي الفنية والفكرية، عن باخ وبتهوفن وموزارت، ولا يسعنا هنا الا ان نذكر براهمز واثره العميق الراسخ في الموسيقى الرومانتيكية الذي أعاد اليها القيم الشكلية الكلاسيكية عبر منظور ادائي معاصر، وبرليوز وما حققه من انجاز في التأليف، وبروكنر، وسيزار فرانك وكورساكوف وغيرهم كثيرون. وقد يقول قارئ: ربما الرواية لا تتطلب الاشارة الى كل اولئك المؤلفين. فأقول: اذا كانت كاستاليا مكان الرواية، فأن الموسيقى بالضرورة تكون مضمونها ، اضافة الى موقع الفنون الأخرى من كاستاليا، مصدر الفن والثقافة والتأمل. غير ان هرمان هيسه يعتبر الباروكية والكلاسيكية قاعدة وحيدة للنتاج الفني (وهما فعلاً قاعدة) لكنه يتناسى في الوقت نفسه الفروع العظيمة التي ظهرت فوق تلك القاعدة مؤسسة قاعدة اخرى اكثر تنوعاً. لأن القاعدة عنده تمثل القيم وتعبر عن روح الأبتكار البحت، اما الفروع فقد اهتمت بالدرجة الأولى بالتعبير عن نوازع الأنسان وطموحاته ومشاعره مما ادى الى تلون الموسيقى وخروجها من النمطية والشكلية اللتين كانتا اساس الابداع الفني عموماً، ذلك اذا ربطنا الابداع - كما يرى هيسه - بالجانب الحسي والمضمون الصوفي - الخالص في عملية التأليف التي كانت سائدة ابان الفترتين الباروكية والكلاسيكية.

وتستمر نبرة التحفظ لدى هرمان هيسه الذي يناهض ظاهرة «التخلي بصفة عامة عن التنافس في نواحي الأبداع مع تلك الأجيال - القديمة - ورفض مبدأ سيادة الأنسجام وسيادة الدينامية الحسية البحتة في العزف الموسيقي، ذلك المبدأ القدسي الذي كان يسود الموسيقى من ايام بتهوفن والرومانتيكية الأولى لقرنين من الزمان»[٤٦]. أرجو الا يكون ثمة ضعف او سوء فهم في ترجمة الرواية، فما يقصده هيسه بالقرنين هنا، كما يتضح من السياق التاريخي العام ومن فحوى الرواية - الفترة التي تمتد بين باخ وبداية الرومانتيكية التي يعتبر بتهوفن احد روادها الأوائل (كما يرى ذلك الباحثون

خاصة من وجهة نظر اهتمام بتهوفن بالتحولات الاجتماعية والمضامين النفسية رغم انه يظل كلاسيكياً من حيث اهتمامه المطلق بالشكل) ففي العصر الرومانتيكي (الذي بدأ بعد بتهوفن) حلت التعبيرية محل الدينامية الحسية، وطغى الداخل على الخارج حيث اهتم المؤلفون بالمشاعر والعواطف والخيال اكثر من اهتمامهم بالأشكال التقليدية التي أجروا عليها تغييرات واضافات كبيرة، كما تم ابتكار اشكال جديدة. ولا اعتقد ان ذلك كله كان (تخلياً) عن (التنافس في نواحي الأبداع) بقدر ما كان (تعبيراً) عن مرحلة حفلت بالمتغيرات والمنعطفات الكبيرة، فظهرت انواع هائلة من النتاجات الجدية التي استمر تأثيرها حتى وقتنا الحاضر. والحقيقة ان الفترة التي يقصدها هيسه كانت فترة تنافس عظيمة بين المؤلفين الكبار، الى جانب الأستفادة والتأثر اللذين كانا سمة العصر: بتهوفن يستفيد من باخ وابنه ايمانوئيل ومن سكارلاتي، ويستفيد من هايدن، وأخيراً يبدع اسلوباً جديداً في التأليف قوامه (التعبيرية والشكلية) لأول مرة في التأليف. كذلك كانت الحال بين هايدن وموزارت، فقد أعجب هايدن الشيخ بالسمفونيات الثلاث الأخيرة التي ابدعها موزارت الشاب حتى انه تأثر بها. وكانت هناك منافسه حادة بين شوبرت وبعض المؤلفين.

ان الرواية، عموماً، تهدف الى كشف التدهور واللاإبداع اللذين سادا نتاجات بعض الفنانين في فترات معينة: نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن العشرين، كما يتضح من هذا المقطع «وهذه هي حالنا مع كنشنت على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شئ آخر انه عصر لا يبدع مثلما أبدعت العصور الأخرى من الأعمال»[٤٧].

ولقد كان هناك على الدوام تنافر او تناقض بين مستوى الثقافة العالمي في كاستاليا وبين الثقافة اليومية العملية في البلاد، بين الأساس والطارئ،بين الجدي والهزيل، بين الجوهر والغاية. «فالمستويان يتنافران، وكلما زاد النشاط الفكري ترفعاً وتمايزاً حاولت الدنيا ترك الأقليم وشأنه، كانت الدنيا من قبل تنظر اليه - الى كاستاليا - على اعتبار انه ضرورة كالخبز، فأذا هي اليوم تنظر اليه على انه جسم غريب»[٤٨] انه التباين نفسه الذي تكون نتيجة المتغيرات المادية في المجتمع في نوع النظرة (الحديثة) الى الفنون المغايرة للنظرة القديمة. فما طرأ على النتاج الفني - الموسيقي من تغيرات هامشية كان في قناعة المجتمع (الحديث) استجابة لروح العصر، دون ان يكون هناك وعي الا عند القلة التي استطاعت ان ترد تلك التغيرات الى افلاس الأنسان الحديث في اوربا وتخليه عن النزعات الجادة الجوهرية بسبب تكوينه الذاتي (المتدرج) الذي افتقر الى الأساس الذي انطلق منه الأقدمون: العنصر الروحي المتلاشي ازاء المتغيرات الحادة المعروفة في المجتمع.

ولقد ادرك كنشنت خلال عمله استاذاً في الطائفة ان «الجهاز المعقد الحساس

للجمهورية - كاستاليا - جهاز اعترته الشيخوخة وأصبح من الضروري تجديده تجديدات عديدة» فالمراحل التاريخية والابداعات وتشعباتها في تداخل وسباق مستمرين، وهي تفرز نتائجها على الأنسان الذي بات، بمرور الوقت، محكوماً بالرغبة في التغيير، مما ادى الى نشوء تباينات كبيرة في المفاهيم الأساسية بين الفن والفكر والأدب، وبين الطموح الجديد الذي احرزه الأنسان في حياته العملية الهادفة. ونتيجة شعور كنشنت بالتناقضات التي يراها قد نشأت في كاستاليا جراء تباين النظرة المثالية والنظرة الواقعية او العملية، ادرك مدى الهوة الفاصلة بين كيان كاستاليا والعالم المادي الأعتيادي، فأنبعثت في نفسه نبرة جديدة، محفزة، مغايرة، نبرة تذكر بالنغمة (الجديدة) التي ظهرت في التركيب اللحني الرومانتيكي التي أخلّت، في حدود بالأنسجام النغمي المعروف في الموسيقى الكلاسيكية نغمة ذات ملامح تنافرية (متحررة) عن السياق التناظري، منطلقة من «الداخل» بشكل لم يكن مألوفاً لدى المبدعين الشكليين. وبدأ كنشنت يعاني الحالة الجديدة، حالة التحرر من القيود غير المرئية التي ربطت كاستاليا اعضاءها، يعاني من فراق مقر الطائفه اذا قرر الذهاب الى مكان ما حيث يمكنه ممارسة «ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل خالياً وعاطلاً زمناً» فالأستاذ كنشنت يدرك خصوصية لعبة الكريات الزجاجية، ويقرنها بباقي صنوف الفن والمعرفة الموجودة في عالم الطائفة، وهو يعتبرها أثمن جوهرة في كنز كاستاليا وأحبها الى نفوس النخبة لكنها في الوقت نفسه «أقلها فائدة واكثرها تعرضاً للخسارة»[٤١] لأن «اللعبة ستختفي كما اختفت عادات بديعة في تاريخ الموسيقى مثل جوقات المغنيين المحترفين حول عام ١٧٠ في ذلك الوقت سمعت آذان البشر انغاماً لا يمكن لعلم او لسحر ان يستعيدها لصفائها الملائكي المنير. كذلك لعبة الكريات الزجاجية لن يطويها النسيان، لكنها ستتحول الى شئ لا سبيل الى استرجاعه»[٤٢]

هكذا تستمر نبرة التحفظ والألتزام بمعطيات النتاج القديم وصيغها الأدائية المثالية التي اتخذت من الجمالية منطلقاً لها غير ان الزمن تغير في تعقيد فتلاشى العصر الطفولي البرئ للموسيقى، عصر النقاء والأشكال النفسية المبنية على زخارف وجماليات التداخل الباروكي وقيم وتناظرات ورشاقة الفن الكلاسيكي فلم يعد بالأمكان استرجاع رونق الأصوات وتأثيرها الصوفي وعذوبتها المطلقة التي عرفها القرن السادس عشر والسابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر. وقد شخص كنشنت التناقض الشديد بين الداخل والخارج، بين ان ان يكون الأنسان متصوفاً وبين ان يكون متوقعاً حدوث امر ينهي وضع كاستاليا الهادئ المطمئن، وذلك بسبب النظرة الواقعية التي استوعبت جوهر كاستاليا، خاصة اللعبة، ونتيجة «اليقظة والقلق ازاء مصير اللعبة عبر العلاقة التاريخية بين الواقع والمثال. فالأزمة المتوقعة بنظر كنشنت لن تنقذ اللعبة، لأن العالم سيكون

منشغلاً بأموره الدنيوية، او هو هكذا، لهذا «سينتهي وجود مدارس الصفوة يوماً ما الى نهاية»[٥٣] على هذا قرر كنشنت الخروج من الطائفة لممارسة العمل في مدرسة، اية مدرسة اخرى خارج كاستاليا بغية انعاش «ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل عاطلاً زمناً». اراد ان يخرج الى الدنيا الأخرى، العالم الأعتيادي حيث يمكنه ان يعانق (النغمة) الأخرى المغايرة التي أحسها في تلك الدنيا من خلال اتصاله بعائلة بلينو. فكان بذلك كالباحث عن البداية حيث «لكل بداية سحر، يقينا ويعيننا على الحياة»[٥٤] كان التغيير خلاصه، وكانت الحرية دافعاً له في الأبتعاد عن كاستاليا التي درس فيها وعاش فيها وأحبها لكن رغبة الخروج لم تكن كافية لتحقيق ما وراء الرغبة، الأستمرار، المضي بوسائل اخرى جديدة وتحقيق ما عجزت عنه كاستاليا كان هناك زمن طويل فاصل بين الماضي والحاضر، بين الجاد والهزيل، بين القصد «البحت» والقصد «الهادف»، بين ما كان عليه المرء من طبيعة تنشد الخلاص عبر الجمال والفن الخالص. وبين ما آلت اليه البشرية من تغير وتعقيد وتصعيد في العلاقات المتبادلة في زمن الأستلاب الرأسمالي حيث لم يجد الاستاذ كنشنت المتنفس الذي ابتغاه، فكان التناقض الناتج عن الداخل والخارج، بين الماضي والحاضر، بين الحقيقي والزائف سبباً في عدم تحقق رغبة كنشنت في الدخول الى العالم الأعتيادي حيث كانت نهايته حتمية عبر السياق الروائي، لأن ذلك العالم، كرمز، كان قد قضى على كل ما له علاقة بالتراث الأنساني العظيم والممارسات الأبداعية العظيمة، عالم مضى دون توقف نحو اهداف لا متناهية كماء البحيرة (حيث سبح كنشنت وتلميذه تيتو) التي « تلقفته ببرودة ثلجية عنيفة»[٥٥] فأحس كنشنت الثلوجة والغلظة والعداوة تحصره حصراً مريراً، لكنه ظل يؤمن بأنه يصارع من اجل تقليل البعد بينه وبين تيتو، ومن اجل بلوغ هدف السباق»[٥٦] فالماء هنا معادل للحياة الماضية، وتيتو ابن المدينة رمز للحياة الرأسمالية وتأزماتها التي أفقدت عند الفرد الأوربي رغبة الأبداع. وقد اتضح ذلك عبر سلوك والد تيتو، بلينو الذي ظل متأرجحاً بين الحياة المثالية وبين حياة المدينة، ثم حاول الأستعاضة عن عجزه النفسي بأن أسلم ابنه الى الأستاذ كنشنت لتدريسه ما عجزت عنه الحياة الأعتيادية في المدينة، غير ان مسافة كانت تفصل بين كنشنت المثال وبين تيتو الواقع المادي، وكان على كنشنت ان يتجاوزها او يقطعها ليلحق بتلميذه، ليلحق بالركب الذي تركه خلفه حيث «البرودة» التي افقدت طعم ودفء وحرارة الماضي المستمدة من مصادر الفنون والثقافات. ذلك الماضي الذي ان بقي منه شئ يمارس فعلى نطاق الأداء وليس النتاج، على نطاق الأعادة وليس الأضافة، على نطاق الأستفادة في حدود دون القدرة على التجاوز. هذا رغم ظهور مبدعين بارزين في القرن العشرين، لكنهم، كما يرى هيسه، لم يشكلوا قاعدة عامة، ولا ابتكروا اساساً جديداً شمولي النزعة كما كانت الحال في القرون الماضية، فظل المبدعون القلائل افراداً متناثرين

هنا وهناك قدموا نتاجات جادة في زمن سادته نغمة اللاجدوى من قيمة النتاجات في الميادين الفنية والثقافية كافة.

يبقى أمر واحد، خارج موضوع دراستي، لابد ان اوضحه هنا، وهو أمر نقدي يخص مفهوم وطبيعة الرمز الروائي، هذا الرمز الذي يقدمه هرمان هيسه في نهاية روايته الموسوعية (رغم ان الرواية حافلة بالعديد من الرموز) حيث ماء البحيرة - الحياة، والبرودة الثلجية - موت الحياة وتجمدها بالنسبة الى كنشنت، والصراع بين الماضي - المثال اي كنشنت وبين العالم المادي الراهن - تلميذه تيتو، وعدم القدرة، مهما حاولنا، على التوفيق بينهما. هذا الرمز المتعدد الأبعاد يأتي عبر طرح مباشر بسيط يصل حد «الأعلانية» حيال موقف فكري معين. في حين يفترض بالرمز ان يكون ضمنياً، خفياً مؤثراً في الموضوع من الداخل وبعمق دون ان يبرز على السطح الا بعد تحليل ودراسة نقدية وافية. الا ان ما نجده عند هرمان هيسه انه يستخدم الرمز بشكل ناتئ جاعلاً منه بؤرة ضوء تنير القصد اي فكرته المثالية. فأذا ادرك القارئ الرمز الروائي بسهولة، فماذا يبقى لدور النقد ولمفهوم الرمز نفسه وقدرته على التصعيد والتعميق وربما التعقيد من اجل اضفاء التقنية الضرورية على اسلوب الرواية واضفاء عنصر التشويق والشد من اجل جذب القارئ الى قضية خفية لا تدرك بسهولة. فالرمز الذي قدمه هيسه كان مقنعاً ومتقناً عبر سياق الأحداث في الرواية، خاصة النهاية التي عبرت عن تدهور العصر الحديث، لكنه اي الرمز لم يستطيع تعميق السياق الروائي ولا عكس القدرة الأستثنائية التي يفترض بالرمز ان يعكسها او يبثها في روح النص.

لكن الرواية، رغم ذلك، تبقى احدى الروايات الشامخة في الأدب الألماني الحديث، تتميز بأسلوبها الفخم المتضمن العديد من الشخصيات التي تظهر وتتداخل عبر خطوط النمو والتطور والتلاشي المعروفة في الحياة والموسيقى. وهي رواية تتطلب من القارئ تركيزاً خاصاً اثناء قراءتها، كما تتطلب منه معرفة غير بسيطة بتاريخ واتجاهات الموسيقى والفنون والفلسفات. وأخيراً نقول ان الرواية تقترب كثيراً من روح سمفونيات (مالر) المؤلف النمساوي المتوفي عام ١٩١١، حيث البناء المحكم الحر معاً، البناء الفني المعبر عن روح التقاليد الرفيعة في الفن السمفوني وروح العصر معاً، روح الفرد ومعاناته ضمن حدود جماعة لا تخطر المعاناة ببالها، لهذا تبقى الرواية تعبر عن صرخة الأحتجاج ضد مظاهر الضياع واللاجدوى والألم التي عبر عنها (مالر) في سمفونياته، دون ان يغفل الأمل والفرح اللذين يظلان يراودان الانسان خلال حياته الحافلة بالتناقضات.

الهوامش

* جزء من نشيد الفرح للشاعر الالماني شيللر ماخوذ مر كتاب نزعات انسانية في موسيقى بتهوفن تاليف غانم الدباغ

١ ـ اعتمدت هنا على الترجمة الصادرة بالعربية عن دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة.

٢ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص٣٨.

٣ ـ المصدر نفسه ص٣٩

٤ ـ ماكس بنشر، تمهيد الى فن الموسيقى.

٥ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص٢٠

٦ ـ المصدر السابق ص٣٧.

٧ ـ المصدر السابق ص٣٧

٨ ـ المصدر السابق ص١٠٣

٩ ـ المصدر السابق ص٣٧

١٠ ـ المصدر السابق ص٣٨

١١ ـ يترجم الدكتور مصطفى ماهر الفيوك بكلمة فوجة وهي مستعملة في المصادر الموسيقية العربية.

١٢ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص٥٩.

١٣ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص٤٤

١٤ ـ المصدر نفسه ص٤٩

١٥ ـ المصدر نفسه ص٥١

١٦ ـ المصدر نفسه ص٥١

١٧ ـ المصدر نفسه ص٥٢

١٨ ـ المصدر نفسه ص٥٢

١٩ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص٥٢

٢٠ ـ المصدر نفسه ص٥٥

٢١ ـ المصدر نفسه ص٥٦

٢٢ ـ المصدر نفسه ص٥٧

٢٣ ـ المصدر نفسه ص٥٧

٢٤ ـ المصدر نفسه ص٥٧

٢٥ ـ المصدر نفسه ص٦١

٢٦ ـ المصدر نفسه ص١٤٨

٢٧ ـ

مادريجال او مادريكال: اسلوب موسيقي دنيوي ذو لون شعبي مستوحى من قصيدة ويحاول المؤلف ان يفسر مضمون القصيدة موسيقياً، وقد ظهر المادريجال في القرن السادس عشر في الاراضي المنخفضة وايطاليا، وربما كان هذا النوع من التلحين ردة فعل ضد الطابع الغنائي الكنسي المتزمت.

٢٨ ـ

كانتاتا: نص ادبي ملحن يشترك في ادائه اصوات غنائية منفردة وجماعية بمرافقة الاوركسترا، الكانتاتا تحوي على عدد من الاغاني المنفردة والاغاني الجماعيه ـ كورس او التي تسمى كورال.

٢٩ ـ شبنغلر تدهور الحضارة الغربية (ترجمة العنوان غير سليمة) ترجمة احمد الشيباني الجزء الاول ص ٣٩٦

٣٠ ـ المصدر نفسه ص٤٠٨

٣١ ـ لعبة الكريات الزجاجية: ص٥٨

٣٢ ـ المصدر نفسه ص١٤٧

٣٣ ـ المصدر نفسه ص٥٢

٣٤ ـ المصدر نفسه ص٦١

٣٥ ـ المصدر نفسه ص١٣٠

٣٦ ـ المصدر نفسه ص١٣٠

٣٧ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص١٣١
٣٨ ـ المصدر نفسه ص٣١٩
٣٩ ـ المصدر نفسه ص٣٧
٤٠ ـ المصدر نفسه ص٦٦
٤١ ـ المصدر نفسه ص٦٦
٤٢ ـ المصدر نفسه ص١١٨
٤٣ ـ المصدر نفسه ص١٨٤
٤٤ ـ د. عبد الرحمن بدوي في الشعر الاوربي المعاصر ص١٦٥
٤٥ ـ المصدر نفسه ص١٦٥
٤٦ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص١٨٤
٤٧ ـ المصدر نفسه ص٦٦
٤٨ ـ المصدر نفسه ص٢٦٤
٤٩ ـ المصدر نفسه ص٢٦٥
٥٠ ـ المصدر نفسه ص٣٢٠
٥١ ـ المصدر نفسه ص٣٣٥
٥٢ ـ المصدر نفسه ص٣٣٦
٥٣ ـ المصدر نفسه ص٣٣٧
٥٤ ـ المصدر نفسه ص٣٤٤
٥٥ ـ المصدر نفسه ص٣٨٨
٥٦ ـ المصدر نفسه ص٣٨٩

الفصل الرابع

الأثر الموسيقي
في فن أندرية جيد الروائي

- ١ -
«المــزيــفــون»

اذا كان هرمان هيسه قد اتخذ من الشكل الموسيقي الكلاسيكي اساساً لبناء روايته، فحقق توازياً تقنياً وتداخلاً وثيقاً بين الأدب والموسيقى، فأن اندريه جيد استطاع في «المزيفون» ان يحقق شكلاً روائياً جديداً عبر استخدامه أسلوب «التعدد اللحني» المعروف في الموسيقى عند مؤلفي القصيدة السمفونية: سيزار فرانك وفرنزلست من جهة، **وعبر التوليف من جهة ثانية ما بين الخطوط الروائية وبين الخطوط اللحنية المعروفة في الموسيقى البولفونية خاصة اسلوب التتابع.**

والتعدد اللحني يتضح عبر مصدرين اسلوب الرواية موضوع البحث. وقول اندريه جيد «اني مثل المؤلف الموسيقي الذي يسعى الى ان يضع جنباً الى جنب على طريقة الموسيقي سيزار فرانك لحناً من نوع الأندانته - البطئ - بمحاذاة لحن من نوع الالليكرو - السريع الفرح»[١] وفي نظر أندريه جيد «تحمل الرواية تنويعاً وتعدداً في وجهات النظر حسب تعدد الشخصيات التي تعرضها على مشاهدها»[٢] ويتضح هذا المنظور في السياق الروائي في «المزيفون» حيث شخصية الروائي ادوارد الذي يريد ان يكتب رواية تحمل العنوان نفسه «المزيفون» وحيث امكانية المزاوجة بينه وبين احداث وشخوص الرواية. فشخصية الروائي والقدرة على المزاوجة تشكلان عنصري التعدد اللحني. التعدد الذي يتضح كدلالة روائية من خلال ما يكتب ادوارد في يومياته حيث يتحدث عن أعماله الروائية السابقة، ثم يضيف «اما الان فأريد ان اترك الماء يجري وفقاً لميله، سريعاً طوراً وبطيئاً طوراً آخر في جدول أرفض التبؤ به»[٣] اما محاولة البناء الروائي وعرض الأحداث بتتابع من قبل الشخوص فيحقق «التنويع» في النظرة الى زوايا مختلفة، حيث يبلغ اندريه جيد الأسلوب «التتابعي» المعروف عند باخ. اي كما قال ادوارد «حاولوا ان تفهموا ما اعنيه، شئ يشبه المقطوعة الموسيقية التي تتكرر فيها نفس المقاطع مع تتابعاتها»[٤]

واذا كان هناك تباين في جوهر المفهومين واسلوبيهما: التعدد والتتابع، واذا كان اسلوب التتابع باروكيا واسلوب التعدد رومانتيكيا، فان الحاجة الروائية لأبتكار الجديد كانت وراء الجمع بين الباروكي والرومانتيكي، بين الاستخدامات المتشعبة، متعددة الجوانب والشخصيات من جهة، وبين اتساع الرواية وعدم ارتكازها على موضوع محوري واحد من جهة ثانية. وتلك الأنسيابية وهذه المرونة هما من خصائص القصيدة السمفونية، وقد كان هدف اندريه جيد، كما هو عند مؤلفي القصيدة السمفونية، التركيز على الفكر او الفكرة وليس الواقع بمعطياته التقليدية، الى جانب التركيز على الداخل وليس

الخارج. على هذا تحقق الشكل العام المبتكر لدى اندريه جيد من خلال المزاوجة بين طريقتي التعدد والتتابع، وعبر تقابل الأسلوبين في الوقت نفسه وتداخلهما مع عناصر وشخوص الرواية ومع محاولة ادوارد في يومياته. وسوف نحاول في هذا الفصل ان نحلل العناصر والتركيبات والتتابعات والجزئيات. ونعيدها الى اصلها الموسيقي الذي استفاد منه اندريه جيد. وقبل ان نبدأ أود ان اوضح ان اندريه جيد لم يقتصر تأثره بما ذكره هو في روايته «المزيفون» ولا بما ذكر عنه الناقدون حسب، اعني انه لم يكتف بالأستفادة من اسلوب باخ المعروف بالبولفوني واسلوب سيزار فرانك المعروف بحرية الاستخدام الأسلوبي، رغم اعتماده عليهما، انما تعدى اسلوبه الروائي الى استخدامات فنية اخرى تذكر بأسلوبية الموسيقى المعاصرة عند سترافنسكي، والمقطع التالي المأخوذ من «المزيفون» يوضح ذلك «وفي هذه الساعة، وفي غرفة حقيرة بأحد الفنادق كانت لورا - عشيقته بالأمس - على وشك ان تنام بعد ان بكت طويلاً وأنّت كثيراً / اما ادوارد فها هو ذا في خيوط الفجر الأولى على ظهر سفينة تعود به الى فرنسا يقرأ الرسالة التي تسلمها من لورا وهي رسالة شاكية تطلب فيها النجدة / وهذا شاطئ بلاده الحبيبة على مرأى النظر، ولكن لابد من عين خبيرة لترى الشاطئ خلال الضباب. ولم يكن ثمة غيمة في السماء، واوشكت الشمس على الطلوع وأحمر جفن الأفق وأخذ ينفرج / سيكون الطقس حاراً اليوم في باريس / حان الوقت لنرجع الى برنارد، ها هو يستيقظ من نومه في فراش اوليفيه»[٥]

هنا يستعيض اندريه جيد بالمقاطع او التقطيع عن الهارمونية غير المتوافقة في الموسيقى. وقد وضعت المقاطع العديدة بين خطوط مائلة لتوضيح التركيبة الصورية، الخارجية والداخلية، المنتقلة من موضوع الى آخر بجرأة وانسجام معاً، مع الأحساس بشيء من التشويق بين المقاطع، وهو ما يقصده اصحاب الموسيقى متعددة المقام (poly tonality) عند سترافنسكي والمحدثين[٦] حيث تبرز اللاتوافقية الضمنية التي تؤثر في صلب الموضوع ايجاباً. وقد ظهر هذا الاسلوب الموسيقي في بداية القرن العشرين اي في زمن ظهور «المزيفون». وهذا التعدد الموضوعي والدمج بين العام والخاص بين الخارج والداخل، والانتقال السريع من موضوع - صوت الى آخر، هذا الاسلوب يظهر على طول الرواية، وفي يوميات ادوارد، وكأنه اسلوب المقطوعة الموسيقية المبنية على اكثر من لحنين رئيسين متباينين يجمع بينهما فن التوليف والتفاعل الحر والاستطراد ضمن آفاق القصيدة السمفونية.

وفي الوقت الذي كان هرمان هيسه في لعبة الكريات الزجاجية اشبه بالمؤلف الكلاسيكي، حيث بنى روايته على التتابع المقصود للأحداث والشخوص وتداخلها وتطورها عبر تأثير عوامل فاعلة، رئيسية وجانبية، وبطريقة متأنية متأملة، هدفت

الاستنفاد والتصعيد الذاتي الطبيعي للرواية على غرار الكلاسيكيين الذين اهتموا بالتصعيد كقضية رئيسية تخص الشكل، في هذا الوقت، حاول اندريه جيد ان يبتكر اسلوباً روائياً جديداً (رغم ان هرمان هيسه هو الآخر قد ابتكر اسلوبه الروائي الجديد) مستفيداً من امكانات التأليف الموسيقي الى اقصى حد، دون التحدد بشكل او اسلوب واحد دون غيره من الأساليب. ذلك ان اندريه جيد قصد التجديد من خلال تحقيق (رؤية) فنية بحته دون التحدد بالشكل الموضوعي الواضح الذي قصده هرمان هيسه الذي بنى روايته على غرار التكوين السمفوني واسلوب الفيوك وأدخل فيها العديد من المصطلحات ذاكراً الفترات الفنية هادفاً الى عكس نظرته الخاصة ازاء النوع الموسيقي وعلاقة ذلك بتاريخ وماهية الانسان. لقد استفاد اندريه جيد من مرونة الموسيقى فحقق طابعاً متميزاً، واستفاد من حرية التعبير الموسيقي فحقق نظرة جريئة في الاستمرارية التي تتضح في فصول روايته

واود ان اوضح، ان الشكل الموسيقي كمسألة جوهرية وعامة لا يضاهيه الشكل الروائي في سرعة الاستيعاب رغم الموضوعية التي تتصف بها الرواية عادة، لأن هناك فارقاً اساسياً بين السمع الذي يتسم بأمكانية التلقي متعدد الجوانب (الاستيعاب المركب للأصوات) وبين القراءة التي تعتمد التسلسل والتداخل المتتالي عبر عرض الاحداث تدريجياً حتى تبلغ الرواية ذروتها او نهايتها من خلال تصاعد متشعب متسلسل يكتمل عبره الشكل متى انتهى المتلقي من قراءة الرواية. عندئذ فقط يمكن تصور الأحداث والفصول بتركيبة معينة ومنظور معين يعتمدان قدرة المتلقي الذهنية وآفاقه التصورية الخاصة، في حين يكون السامع ازاء القطعة الموسيقية مركبة البناء في حال أخرى تتيح له فرصة متابعة اكثر من خط (مسار) لحني قد يصل الى اربعة او خمسة خطوط او اكثر. هذا يعني ان الموسيقى ذات طبيعة مركبة او متعددة المسار تفصح عن ابعاد متعددة المسار **«طبقات صوتية»** في آن واحد، وبتوالٍ ايضاً يستغرق زمن المقطوعة، اي ان هناك تركيبة لحنية تفصح عن صورة متداخلة الأبعاد، كما الحال عند النظر الى لوحة، وهناك بناء عام للقطعة الموسيقية يفصح عن الفكرة او نوع التكوين الفني (الشكل) الذي يكتمل متى انتهى زمن القطعة اي زمن الاصغاء، لكن الاختلاف المعروف بين الرواية والسمفونية مثلاً، يتضح في قدرة الرواية على الأداء الدقيق المقصود، فيما الموسيقى تكتفي بالأيحاء دون التحديد، وهذا نابع طبعاً من اختلاف طبيعة الادوات والمصادر والأغراض

●

وسواء بدأنا من الكل او الجزء، فأن سياق الرواية يتطلب منا حرية في هذا المجال، ما دامت هي اعتمدت على الحرية في العرض والأداء. فأذا كان الموضوع الأول في الرواية

هو المسار اللامحوري، والموضوع الثاني هو يوميات ادوارد، فلا يهم ان بدأنا بعرض اي من العناصر التي تخص هذا الموضوع او ذاك. غير ان صيغة التتابع تظل تظهر باستمرار في فصول الرواية، ويمكن توضيح ذلك من خلال اللقاء الذي تم بين «باسافان» وبين «اوليفيه» بعد ان يكون التمهيد قد تم له، وأعقبه عرض لجوانب الموضوع اشتغال اوليفيه في مجلة يصدرها باسافان، ثم سفرهما الى كورسيكا، وما يترتب على ذلك من وجهات نظر. وعن بداية الموضوع نقرأ في ص ٤٤ الحديث الذي يدور بين باسافان وبين فنسان شقيق اوليفييه. والحديث لباسفان:

- هل تعرف ماذا اكتب الان.. اعلان يمهد لفتح مجلة وبهذه المناسبة اذكر انك اخبرتني بأن أخاك الصغير يميل الى الكتابة والتأليف، ما اسمه؟

يلي ذلك تتابع للموضوع في ص ٢١٤ من خلال رسالة يبعثها اوليفيه الى صديقه برنارد «اعلم ان مدير تحرير المجلة الجديدة المسماة - الطليعة - هو الذي يكتب لك الان. وقد قبلت القيام بهذه الأعباء بعد مداولات. وقد رأى الكونت باسافان اني أهل للقيام بها» في هذا التكرار «المنوع» يحقق الكاتب جزءاً من التطوير الذي يقصده من صيغة التتابع الحر، اذا جاز التعبير. ويتضح في الرسالة نفسها موقف اوليفيه من امه «ولقد لقيت باديء الأمر معارضة خفيفة من امي، لكن سرعان ما تغلب فنسان (اخوه) عليها، وقد اظهر لطفاً لم اكن اتوقعه» ويتتابع في علاقة اوليفيه بباسافان عبر سرد فيه نوع من التغيير في ص ٢٣٠ حيث ادوارد يدون في يومياته ما يلي اثر لقائه بوالد اوليفيه «وانتظرت ان نجلس الى المائدة في مطعم «فويوه» لأحدثه عن اوليفيه، وقلت له ان اخباره بلغتني حديثاً عن طريق صديق له، واني علمت بأنه في رحلة بجزيرة كورسيكا في صحبة الكونت دي باسفان» ومن جانب آخر نقرأ عن رأي ادوارد بالكونت، غير ان ما يهم هنا هو صوت والد اوليفيه» نعم انه صديق لفنسان (يقصد الكونت باسافان) وقد اقترح عليه ان يصطحب اوليفيه ولما كان هذا الأخير قد فاز في امتحانه فأن أمه رأت الا تحرمه هذه المتعة» واردف «الكونت دي باسافان من المتهمين بالأدب ولابد انك تعرفه «ولم أخف عنه - الحديث هنا لأدوارد - انني لا احب مؤلفاته ولا شخصيته» يقصد مؤلفات وشخصية الكونت. ولنقرأ عن رأي كل من والدي اوليفيه حول الموضوع حيث يتم شئ من التفصيل «وتود بولين - هنا حديث والد اوليفيه في ص ٢٣١ عن زوجته - ان تظل مرفرفة عليهم بأجنحتها ومثلها في هذا كمثل جميع الأمهات. وأنا اقول لها احياناً انك تضايقين ابناءك اتركيهم وشأنهم، انك توحين اليهم بآراء معيبة لفرط ما توجهين اليهم من اسئلة.. وفي رأيي ان لا جدوى من مراقبتهم لمدة اطول من اللازم وقلت له - الحديث الان لأدوارد - غير انك اخبرتني مع ذلك بأن خطف اوليفيه بهذه الطريقة لم يحظ

بموافقتك... فأجابني - وهو يضع انفه في الطبق الذي امامه «موافقتي.. موافقتي انهم لا يبالون بموافقتي هذه احياناً...» اما والدة اوليفيه فنسمع صوتها عبر يوميات ادوارد ايضاً وفي هذا ايضاً ما يدل على التتابع وذلك في ص ٢٨١ «لم اكن موافقة على هذه الرحلة - تقصد رحلة ابنها اوليفيه مع باسافان - ثم ان هذا السيد (باسافان) لا يعجبني، ولكن ما باليد حيلة، عندما أرى ان ليس في مقدوري منع شئ فأنني افضل ان امنحه وكأنني راضية عنه. اما اوسكار - تقصد زوجها - فهو يتساهل دائماً ويتساهل معي ايضاً ولكن عندما ارى من واجبي الأعتراض على شئ يريده الاولاد او عندما اقاوم رغباتهم او أصمد امامهم فأني لا اجد منه اي سند. وفنسان (ابنها الأكبر) نفسه قد دافع عن الفكرة» بهذا يتحقق اكثر من صوت يعيد الموضوع نفسه عبر نبرة ورأي مغايرين، يضاف اليها صوت جورج (الصغير) حين يتحدث عن رؤيته لأخيه (اوليفيه) في باريس بعد عودة الاخير، بهذا التكرار او التتابع الصوتي يبلغ الكاتب صيغة متداخلة لاكثر من زاوية عبر اسلوب التنامي والاضافة التي تخدم السرد الروائي وتضفي التنويع على التتابع. ومثل هذه الصيغة المنوعة المتداخلة تتضح ايضاً في طرح الموضوع المتعلق بالمنزل المراقب (قاعة الدعارة)، فنقرأ عنه في بداية الرواية حيث يدور حديث بين مولينيه (والد اوليفيه) وبين بروفيتا نديو (والد برنارد غير الشرعي)، قال مولينيه: «ضع المنزل تحت الرقابة وحاول ان تحصل على معلومات البواب والخادمة الزائفة، ولكن حذار ان يخرج الأمر من يدك ان انت دفعت التحقيق الى اكثر مما يقتضبه المجال» والحديث دار بينهما اثر خروجهما من دار العدالة حيث يعمل «بروفيتا نديو» قاضياً فيها، فيما يعمل «مولينيه» رئيس دائرة بالمحكمة نفسها ويتطور الموضوع حين يطرح الكاتب وجهة نظر مولينيه، فيما بعد، اثناء لقائه بأدوارد، فنقرأ في ص ٢٣٦ ما يلي «لقد كلف زميلي بروفيتا نديو بالتحقيق في قضية معقدة ومحرجة الى اقصى حد، لا لما تنطوي عليه فحسب، بل لما يمكن ان ينتج عنها من تشهير.. الأمر يتعلق يا عزيزي بعمل منظم يقوم على الدعارة... لنقل ان الأمر يتعلق بقاعة من القاعات المخصصة لتناول الشاي، مكان له طابع خاص ومريب، اذ ان معظم رواده من تلاميذ المدارس حديثي السن..» كذلك يظهر جانب من جوانب الموضوع حين نقرأ عنه عبر صوت بروفيتا نديو في ص ٣٤٢ حيث يدون ادوارد ذلك في يومياته ايضاً. «بصفتي قاضي تحقيق، كلفت في ان اشرف على تحقيق قضية تحرجني الى أقصى حد - سبق ان اقحم ابن اختك نفسه في مغامرة (يقصد ابن اخت ادوارد) وليبق هذا الأمر سراً بيننا اليس كذلك؟ وهي مغامرة فيها فضيحة، واحسب ان حداثة سنة وبراءته قد ساعدتا على استغلال حسن نيته، ولكنني اعترف لك اني اضطررت الى ان استخدم كثيراً من المهارة لكي احدّ من تطورها دون ان أسئ الى العدالة...» نجد مما تقدم، اضافة الى اسلوب التتابع والتداخل، ان ادوارد يشكل محوراً

رئيسياً يدور حول تتابعات الموضـوع وتشعباتـه، تماماً كما دور اللحن الرئيسي في (الروندو) حول الألحان الأخرى، وسنأتي الى الروندو مرة اخرى. اما التتابعات الواردة في السرد فتظهر كما في الموسيقى بصيغ مدلورة، مضافاً اليها ما يغنيها ويشعبها عبر تناميات ضرورية تعكس القدرة الاسلوبية في التوسع والاستفادة. ومثل هذا الاسلوب استخدم في الموسيقى منذ الفترات الكلاسيكية، حيث يؤدي الموضوع الاساسي (اللحن) عبر طبقات صوتية منوعة من حيث الالة او الحنجرة المحققة للون جديد ومتنامية ضمن الشكل عبر تداخلات تكسب الموضوع خصائص وامكانيات بنائية متمايزة. ونذكر ايضاً ان هناك عناصر فنية وموسيقية ظهرت في مطلع القرن العشرين منها «النشاز» او نبرة النشاز التي نراها تتواصل عبر سياق الرواية كقضية بارزة يؤكد عليها اندريه جيد ويعمل على ابرازها عبر اشارات فنية ملائمة تخدم اسلوبه الروائي. ونبرة النشاز تلك (التي تعتبر خطوة متقدمة او متحررة في نوعية وسياق النتاج الفني اذا ما قورنت اغراض الفن الحديث بأغراض الفن الكلاسيكي) لا يقتصر تأثيرها على الفن، بل يتعدى ذلك الى العلاقات الحياتية المتأزمة الناتجة عن الاوضاع المادية والتفاقمات التقنية التي اثرت على طبيعة الممارسات اليومية، فكان ظهور اللاعلاقات الصوتية (النشاز) حالة حتمية افرزتها المتغيرات العامة التي عاشها المجتمع خلال مراحله المتعاقبة التي جسدت منعطفات حادة منذ مطلع القرن العشرين. لكن بالمقابل ظهرت اتجاهات اخرى حاولت ان تستفيد من الأسس العامة في الفن لتحقيق انواع مطورة من الأشكال عبر نظرة اكثر جدية قد تصل في جوهرها الى مستوى النقد الصارم، تماماً كما يظهر ذلك في نظرة اندريه جيد الى الموسيقى الحديثة. فها هو «لا بيروزو» يقول مخاطباً ادوارد - يوسيات ادوارد «هل لاحظت ان كل مجهودات الموسيقى الحديثة تنصب على ان تجعلنا نحتمل ونتذوق ايضاً بعض الألحان التي كنا نعتبرها باديء الأمر نشازاً». وفي نهاية الحوار يضيف لابيروزو «ولكن عالمنا كله فريسة للنشاز»[٨]، وكأنه هنا لا يقتصر على الأشارة الى طبيعة الممارسات الفنية عموماً: الموسيقى والمسرح بل هو يبدو، في الجوهر كأنما يشير الى احد محاور الرواية، الى الحدث الغريب (النشاز) الذي تنتهي اثره حياة الطفل «بوريس» في نهاية الرواية

ان نظرة اندريه جيد حيال «النتوءات» التي تفرزها العمليات الفنية غير الأساسية تذكرنا بنظرة هرمان هيسه حيال العصر الحديث (الذي خلا من الأبداع). فظهور اللاتوافقات في الفنون، واللاتذوق في عملية التذوق (الذوق العام المشار اليه في رواية «المزيفون») الذي يذكر بزمن صحافة التسلية (عند هرمان هيسه) هما وجهان لعملة واحدة ظهرت آثارها في القرن العشرين: زمن اندريه جيد وهرمان هيسه، واذا كانت روايتا: المزيفون، ولعبة الكريات الزجاجية تهدفان الى تحقيق اتجاه جديد في الفن

الروائي، فأن الجدة المقصودة أمر آخر، لا يمكن مقارنتها بالجدة التي قصدها المؤلفون الموسيقيون شونبرج مثلاً الذي تركت موسيقاه «المجردة» بوناً شاسعاً بينها وبين المتلقي. فعملية التلقي في الأصغاء الى الموسيقى تختلف عنها في قراءة الرواية. ذلك لأن الموسيقى تعتمد «التجريدية» اساساً لأشكالها، اضافة الى التجريدية التي اضافها المحدثون الى اساليبهم بينما الرواية تعتمد الموضوعية في التناول، وحتى في حالة اللامحورية في الرواية، فأن البناء العام: اللغة، الحدث، الاسلوب، يكون كافياً بحد ذاته لأعطاء فكرة معينة عن قصدية التجديد، كما فعل اندريه جيد في «المزيفون» اما أن يتلقى السامع نشازاً موسيقياً بحتاً. ومهما بلغت قيمة ذلك النشاز (من ناحية التشكيل الفني) فأن ذلك لا يمكن ان يكون ابداعاً في نظر الكثيرين من المبدعين والمثقفين. وخير دليل على التباين بين قيمة القديم والحديث هو الميل العام عند الناس لمتابعة القديم، والأصغاء الى باخ وموزارت دون ان يكون هناك ميل مماثل في الأصغاء الى بندرينسكي، مثلاً، والتجدد الذي تحظى به المسرحيات الكلاسيكية خير دليل على التقييم الجاد الذي تتمتع به الشعوب.

●

ان سمات مشتركة عديدة تظهر بين «المزيفون» وبين الموسيقى، عموماً، والقصيدة السمفونية بشكل خاص. ورغم ان المقارنة في هذا المجال تبدو عبر منظور عام غير محدود، يدركه القارئ من خلال متابعته فصول «المزيفون» (على ان يكون له إلمام في الوقت نفسه بأسلوبية القصيدة السمفونية) الا ان ذلك المنظور يتضح بسهولة في ص: ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢ حيث نقرأ عن ادوارد الذي يريد ان يكتب قصة تختلف في اسلوبها وبنائها عن اسلوب وبناء قصص المدرسة الطبيعية، ففي الوقت الذي تكون فيه القصة عند الطبيعيين «قطعة مشطورة من الحياة في اتجاه واحد هو الأتجاه السطحي للزمن» نجد ان ادوارد يريد ان تكون قصته في «اتجاه أعمق» فبدلاً من ان يكون هناك مسار «طبيعي» لمجمل العلاقات الرئيسية والجانبية في الرواية عبر سياق الزمن الطبيعي، فأن المحاولة الجديدة تهدف الى بلوغ المرونة واللاتحدد في كيفية ربط الأحداث او في كيفية «تتابعها» كما قال ادوارد «لا يصادفني شئ الا وأفرغته فيها، انني اريد ان افرغ فيها كل شئ، كل ما أراه، كل ما تعلمني اياه حياة الآخرين وحياتي أنا» ثم نقرأ «وسوف يكون موضوع الكتاب هو الصراع بين ما يقدمه له الواقع وما ينوي ان يصيغه هو من هذا «الواقع». ثم نقرأ «ان الافكار، الأفكار، وانا اعترف لكم بذلك - تهمني اكثر مما يهمني الناس. انها اكثر شئ يهمني. الأفكار تعيش، وهي تجاهد وتحتضر كالناس تماماً، ويمكن طبعاً ان نقول اننا لا نعرفها الا عن طريق الناس»

نحن اذاً امام ثلاثة أمور

١ ـ القطعة المشطورة من الحياة: الأتجاه السطحي، والأتجاه الاكثر عمقاً.
٢ ـ إفراغ كل شئ في الرواية.
٣ ـ الأفكار التي تهم الكاتب.

واسلوبية الرواية تدلل على ان اندريه جيد استطاع ان يجسد افكاره عبر استنفاد الموضوع الذي تشعب وامتد بحرية، فحقق رؤية فنية جديدة استعارها من الموسيقى، من روحها غير الخاضعة الى التحديد. «فالقطعة المشطورة من الحياة» هي المعادل للسمفونية الكلاسيكية ذات الشكل التقليدي الذي يعنى بمحاكاة الأصوات الهارمونية والبناء الصارم ذي الحركات الأربعة المحددة بعلاقات فنية عضوية لا يمكن تجاوزها ما دامت تؤدي، كنتيجة الى البناء الجمالي المقصود علاقة الأبعاد والتنامي المقنن المحسوب بدقة. والاكثر من ذلك: القطعة المصاغة من الأصوات عبر ايقاع (الايقاع هو الزمن الداخلي للموسيقى) ثابت لا يمكن الأخلال به، مادامت كل حركة في السمفونية الكلاسيكية هي محاكاة لعلاقات صوتية، بنائية، محكمة، يسودها نظام هارموني محدد. والصيغة النهائية للسمفونية لا تتعدى الخط العام (الفني) المرسوم مسبقاً. ففي حين كان (الفيوك) عند باخ اسلوباً تأملياً بحتاً يتحقق من خلال التكرار والتداخل، اصبحت السمفونية عند هايدن بناءً صوتياً متكاملاً، ترتبط اجزاؤه عبر منظور شكلي صرف هو بالأساس محاكاة جمالية لصيغة تشكيلية محددة المعالم والابعاد، ومقررة سلفاً بخط او اطار عام لا محيد عنه، على عكس القصيدة السمفونية التي استفاد منها اندريه جيد حيث تبرز فيها ما يلي من خصائص:

١ ـ طرح وتعميق العلاقات اللحنية عبر تقابل وتضاد الموضوعات.
٢ ـ الوسع الفني والمرونة غير القابلة للتحديد.
٣ ـ تجسيد الأفكار كنزعة جديدة ظهرت في الموسيقى ابان القرن التاسع عشر.

والامثلة التي نذكرها والتي تفيد القارئ هي قصيدة «بسيك» لسيزار فرانك، والمقدمات وهي قصيدة سمفونية لفرنزلست مستوحاة من قصيدة بالأسم نفسه للشاعر «لامارتين». وقصيدة «فنلندة» للمؤلف «سبيليوس». ففي هذه القصائد السمفونية وغيرها يتجسد الصراع بين الأفكار، ويتضح العمق في المسار اللحني او المسارات اللحنية، وتبرز المرونة في الشكل الحر حيث المزج بين العام والخاص، بين الأتساع والعمق، عبر استنفاد (إفراغ) الأصوات المبتكرة المعبرة عن الأفكار دون تحدد بالناحية الجمالية حسب، انما الاستمرارية والتعميق يكونان محوري البناء الفني التعبيري غير الخاضع الى نظام شكلي محدد. والاستمرا رية او الأنسيابية التي تتصف بها القصيدة السمفونية تتضح عبر فصول (المزيفون) حيث الاسترسال في سرد الأحداث، وعدم التقيد بالعلاقات العضوية الطبيعية المقننة، وحيث الطرح الجرئ والايقاعات المتباينة

والتغييرات التي ترد في الفصل السابع من الجزء الثاني في الرواية «ها نحن الان في فترة من القصة تباطأ فيها سير الحوادث، وبدا ان مجراها راح يتحفز لأندفاعة اخرى». هنا نتذكر ما قاله ادوارد «اما الان فأريد ان اترك الماء يجري وفقاً لميله» ثم نقرأ «كان خليقاً بي ان احترس من عمل جريً كالذي قام به برنارد في بداية قصته، وحكمي هذا مبنى على تصرفاته اللاحقة... ولا أجد بين شخصيات قصتي شخصية خيبت ظني مثلما فعل برنارد لأنني لا أجد بين هذه الشخصيات من كنت اعقد الأمل عليه كما عقدته على برنارد، لعله أفاق مع نفسه قبل الأوان»[٩]. هنا يعيد اندريه جيد موضوعاً او شخصية بطريقة «إعادة» نغمة موسيقية كان المؤلف قد عرضها ـ قدمها عبر صيغة معينة غير متكاملة، كأن تكون نغمة تمهيدية او افتتاحية صغيرة او مجرد (كورد) يحوي على صلب المادة اللحنية، ومن ثم يبدأ ثانية، من خلال استعادة مادتها او روحيتها، استنفاد ابعادها ـ عناصرها وما يتعلق بها من امتدادات وايقاعات. فنجد اندريه جيد في الفصل المذكور يعيد، عبر صوت الراوي، بعض الجوانب لشخوصه بتركيز او بتلخيص او بأضافة معينة تذكرنا بأسلوب اعادة الموضوعات الرئيسية في القصيدة السمفونية، وفي السمفونية التقليدية أيضاً، وذلك قبل قسم التفاعل. والخصائص التي تقترب بها الرواية من القصيدة السمفونية تتضح عبر عوامل عديدة اهمها: ظهور صوت وتلاشيه، الأستمرار في السرد حول شخصية معينة ثم انقطاع ذلك السرد وظهوره في مقطع (فصل) آخر، وتوسيع موضوعة كانت قد طرحت من قبل. هذه العوامل او الاستخدامات الفنية هي التي تحقق المرونة اللحنية والبنائية في القصيدة السمفونية، وهي التي حققت (الجريان) غير المحدد في رواية «المزيفون». فالأبتكار والأفكار وصراع الموضوعات (تداخلاتها) وعدم التقيد بمسار (طولي) ثابت، وتبلور الجزيئات عبر البناء العام، كل هذه الأمور هي من اساسيات التأليف الموسيقي الرومانتيكي الذي افرز القصيدة السمفونية كشكل (حر) بارز، وما زالت تلك الاساسيات ذات تأثير متواصل حتى وقتنا الحاضر.

واذا كان قسم التفاعل او التطور من العناصر الاساسية في الفنون الدراميه (التي تعتمد على التصعيد الهرمي) فأن التطور يظهر في الرواية في الفصل الاول من الجزء الثاني حيث نميز العناصر التالية التي تساعد على بلوغ التطور:

١ ـ اعادة الماضي من الأحداث عبر صوت ادوارد في يومياته حيث يتشكل التعدد الصوتي الذي يساعد على التكثيف، والتكثيف هو احد مستلزمات التصعيد.

٢ ـ اعادة الموضوعات وتوسيعها وبلورتها تدريجيا وبالشكل الذي يؤثر في المنظور الخاص للرواية.

٣ ـ اضفاء صفة التلوين الممكنة على الموضوعات المعادة المطورة بغية بلوغ التأثير على المتلقى.

وجميع هذه العناصر تتضح بعد ص ٢٢٩: اللقاءات والأحداث المعادة في اليوميات وعبر صوت ادوارد: فهو يمثل «نغمة» معينة في القصيدة السمفونية (قد تكون قريبة من الفكرة الثابتة التي سنأتي اليها في الفصل القادم) فهو مثل صوت الراوي الذي يظهر بهدوء بين وقت وآخر، خلال فصول الرواية) ليشكل مع صوت ادوارد - اليوميات نغمتين (متجاورتين) تضفيان لوناً او طابعاً معيناً على الشكل. لقاء ادوارد بمولينيه في المطعم، واعادة موضوعات مطروحة مثل علاقة اوليفيه بباسافان، موقف الأب مولينيه وزوجه من علاقتهما بالأبناء والآخرين. هذه الأعادة، وذلك التكرار يقصد منهما التداخل والتوليف والتوسيع والتعميق، وذلك ببلوغ التنوع في الطرح نتيجة الأضافة، مع التركيز على جوهر الموضوع، وعبر توقيت خاص، مرن، وعام، غير متزمت تماماً كما نجد في ايقاعات القصيدة السمفونية التي تظهر وتختفي، ثم تظهر ثانية وتتنوع وتتكثف وتتطور.

ويبدو ان اندريه جيد اهتم كثيراً بالتلوين في روايته. التلوين الذي من شأنه ان يضفي التشويق على جوهر الفنون. والتلوين في الرواية خاص وبارز في آن، فهو يظهر عضوياً من خلال اليوميات التي تعيد ما يحدث بصوت، ونفس جديدين، وبأيقاع جديد ينبثق من الأيقاع العام للرواية، خاصة ما يتعلق بـ: العلاقة الزوجية، تطور العلاقة بين الوالدين والأبناء، وموقف الوالدين حيال ذلك. ثم هناك تكرار الموضوعات التي سبق ان طرحت: زوجة مولينيه وابنها جورج، فنسان وسفره مع ليليان في رحلة بحرية، وصحة فنسان، واخبار برنارد، وموقف مولينيه من برنارد. تكرار او اعادة لا تأتي بشكل حرفي، انما من خلال القدرة على ابراز جوانب الموضوعات المعادة، وتلوينها بفعل الاضافة الضرورية المكثفة، وصولاً الى صيغة جديدة من التطور. ان الفصل الأول من الجزء الثالث الزاخر بالتداخلات والعلاقات الروائية الموسعة (حيث يدرك اندريه جيد في اي جزء من الرواية يبدأ بتطوير وتوسيع الثيمات) فصل رائع، مركب او مزدوج الأسلوب ومتطور بفعل: التكرار والتداخل والأستنفاد والامتداد والتعميق. غير ان النغمة الاكثر وضوحاً في الرواية هي نغمة (التتابع): اعادة الموضوعات عبر أصوات اخرى معنية بمهمة الفعل الروائي، كأنه نغمة او ثيمة يقدمها المؤلف الموسيقي في البدء ثم يعيدها عبر طبقة صوتية جديدة اضافة الى توسيعها واستنفاد ابعادها الممكنة. اضافة الى التتابع هناك اسلوب «تجاور موضوعين - نغمتين متباينتين». والتتابع والتجاور يظهران على طول الرواية، لكن مقاطع التتابع تتضح وتبرز اكثر من مقاطع التجاور، لأن اليوميات «السائدة في الرواية» هي التي تشكل النغمة البارزة في السرد العام، وهي التي تتواصل مع الأحداث الرئيسية. فالتتابع يبرز كنغمة «دوارة» تجسد منظور الرواية، ذلك هو شأن اليوميات التي تبدو في شكل اقرب ما يكون الى شكل اللحن الدوار. ولعل القارئ يحتاج الان الى نموذج واضح لأسلوب التتابع في الرواية، ومثل هذا النموذج يظهر ببساطة في

ص ٢٦١ كما يلي:

«وأخذ يقص ـ جورج الصغير ابن مولينيه ـ على فيفي كيف انـه عند مـروره بباريس منذ اثني عشر يوماً اراد التوجه الى الشقة ـ التي اسماها القاضي مولينيه كما عرفنا من قبل: «مسرح» هذه الحفلات الصاخبة ـ فوجد بابها مغلقاً، وكيف صادف بعد قليل عندتجوله في هذا الحي «جيرمين» وهي صديقة «فيفي» فأخبرته بما حدث، وكيف قام رجال البوليس بحملة في بدء الأجازة. وما كان يجهله هاتيك النسوة وهؤلاء الاطفال هو ان «بروفيتا نديو» اراد ان يرجئ القيام بهذه الحملة حتى يتفرق هؤلاء المنحرفون، وكان هدفه من الأنتظار الا تشملهم الحملة وان يجنب ذويهم الفضيحة» هذا الموضوع طرح في بداية الرواية وتكرر عبر أصوات عديدة في الفصول اللاحقة كما رأينا، حيث اضفى المؤلف التفاصيل الضرورية لتوسيعه وتلوينه، فكان ظهور تلك التفاصيل، عبر المسار العام، بمثابة تتابعات مطورة برزت في ايقاعات متباينة استطاعت ان تحقق جوهر التواصل الروائي، الى جانب التكثيف بأسلوب جديد اتسم بالمرونة والتحديد معاً، عدا وضوح النبرة التلقائية غير المتعمدة في الطرح. تلك التلقائية (الفنية) التي تبرز في اسلوب القصيدة السمفونية لتحقق الوسع والعمق والاسترسال على عكس (القصدية) التي تتصف بها السمفونية التقليدية التي يكون فيها همّ المؤلف بلوغ «الذروة» من خلال تجميع وتوليف وتطوير الموضوعات بطريقة معينة القصد منها تحقيق البناء المحدد ـ الشكل. واندريه جيد في روايته يحذو حذو مؤلف القصيدة السمفونية، لا يلغي أهمية الذروة من ذهنه بقدر ما يعطي أهمية رئيسية الى الاستطراد النوعي الذي يبرز عبر مسارات جديدة غير محددة مسبقاً، انما الأملاء التقني والأبتكار الأسلوبي يشكلان لديه عاملي تأطير الشكل الفني. وما الذروة الا جزء من الرواية، هام لكنه غير مقصود بذاته. فهي ـ الذروة، تأتي تلقائياً او بقصدية غير مرسومة. ومثل هذه الذروة تتضح في الفصل الثامن من الجزء الثاني في الرواية حيث «الظهور والأختفاء، التكثيف والقاء الضوء على جوانب الأحداث، الى جانب اضافة اصوات ثانوية، واذ تكتمل تلك العناصر نراها تتكثف وتتصاعد عبر الشد والتأزم، وهما عنصرا القصيدة السمفونية الرئيسيان، كذلك نلاحظ فعل الشد والتأزم في فصول الرواية، خاصة في الجزء الثاني لكن بروح هادئة وعبر نظرة غير مقصودة بحد ذاتها.

بذلك يحقق أندريه جيد الريادة في الأستفادة من الأنسيابية اللحنية التي تتصف بها القصيدة السمفونية، اضافة الى استخدامه اسلوب التتابع واسلوب الروندو (الدوار) الذي يتضح في الفصل الثاني عشر من الجزء الثالث.

«يقول (س) ان القصصي البارع يعرف قبل ان يبدأ كتابه كيف سينتهي [illegible] عني ـ عن ادوارد ـ وأنا اترك لقصتي العنان تسير على غير هدى [illegible] اعتقد ان [illegible]

لا تقدم الينا شيئاً يمكن ان نعتبره نهاية لقصة الا وكان ممكناً في الوقت عينه اعتباره نقطة بداية جديـدة»[١١] ان شكل الرونـدو في الموسيقى هـو الآخر يتصف بـالمرونـة والاستمرارية حيث دوران موضوع اساسي (محوري) على موضوعات اخرى متعاقبة ذات علاقة فنية ببعضها وبالموضوع الاساسي الذي يظهر بتناوب بعد تقديم كل موضوع. وكل اعادة للموضوع الاساسي يمكن ان يكون نهاية للروندو، وبداية لأمتداد جديد في الوقت نفسه والعلاقة بين بعض اجزاء الرواية والروندو تتضح من خلال «الاستمرارية المؤقتة» اذا صح التعبير، واداء الموضوعات، ثم العودة اليها. فاليوميات تعتبر الاساس المعاد الذي يؤلف بدوره شكل الروندو، وذلك لما تتصف به من مرونة عالية في الظهور مراراً وبتعاقب، فهي تشكل النغمة المجاورة، والموضوعة الدوارة في الوقت نفسه[*]

هكذا تبلغ الرواية اسلوب الأنسيابية الذي يعتبر خاصية اساسية في القصيدة السمفونية. القصيدة التي تعنى كما في «المزيفون» بفكرة معنية او افكار بهدف تجسيد ابعـاد شعـريـة ومضـامـين جـديـدة - وسنـأتي الى تفـاصيـل ذلك في الفصـل القادم - فالقصيدة السمفونية تعنى بمركزية معنية، ومن ثم تتسع وتنطلق عبر اتساعات غير محدودة تحقق مفهوم الحرية في التعامل الفني، حيث امتزاج عنصر او عناصر الشكل الاساسي بالموضوعات الأخرى. فكرة فلسفية، او قصيدة شعرية، اصوات في الطبيعة، صورة معينة. وتكون المرونة وتجاوز المألوف والأنسيابية والتدفق شروطاً بارزة في عملية الأبداع، واندريه جيد هو الآخر اهتم بالفكر والشكل معاً، بالذات والموضوع عبر تداخل الجزء بالكل وصولاً الى الصيغة المتبلورة من الواقع ذي الأبعاد المتناقضة، دون ان يكون العمل، كنتيجة، جزءاً من «شريحة مسطحة»، اي دون ان يكون الواقع ذا تأثير نمطي، قسري على النتاج، بقدر ما تكون الفكرة او الأفكار مصدر تحريك وتغلغل الى أعمـاق الموضوع العام من خلال عمليات التضاد والتقابل والتداخل التي تؤدي الى صيغ جديدة مبتكرة لا تعتمد، كما فعل الروائيـون الواقعيون، نمـطاً محدداً يقـولب عملية النمـو والتصعيد. انما الرؤية الفنية هنا تكون من الأهمية والبروز بحيث انها تلقي بمساراتها النوعية وظلالها بشكل اساسي يهدف الى تحقيق (الصفـة) وليس (الشكل) التقليـدي البحت بذاته.

●

ـ ٢ ـ

انشودة الرعاة

اذا كانت استفادة اندريه جيد من الموسيقى حرفية في «المزيفون» فأن استفادته من الموسيقى في «انشودة الرعاة» جاءت تلقائية، غير مقصودة، وخالية من تقنيات التأليف الموسيقي، فعلاقة القس بجرترود فرضت نوعاً من الحاجة الى اللجوء الى الموسيقى باعتبارها «عنصراً» روحياً ارتبط، خلال «انشودة الرعاة» بالطبيعة وبنفس جرترود كقضية حياتية لا تحتاج الى مفردات الموسيقى كي تظهر على السطح، انما التلقائية والحس والمنظور والتخيل كانت عوامل خاصة «وعامة» لتحقيق التأزم في الرواية التي اختار المؤلف لها اسلوب المذكرات. لهذا كانت «انشودة الرعاة» اقل تأثراً بأدوات الموسيقى تقنيتها من «المزيفون» لكنها كانت اكثر خصباً في تفاعلها «الداخلي» مع الحس الموسيقي الناتج عن مقومات الرواية: الطبيعة حيث الأصوات والألوان، الخيال البديل لحاسة البصر المفقودة عند جرترود، المؤثرات الداخلية التي برزت على «السطح» بسهولة وتلقائية وعبر تفاعل الداخل بالخارج الذات والطبيعة وعلاقتهما بالمسار الروائي. ففي ص ٣٢ من «انشودة الرعاة»[1] يبرز العامل الحاسم المؤثر في النفس بفعل الطبيعة والموسيقى، العامل الذي يحلل العلاقة بين الموسيقى والألوان عبر تخيل نغمات كل آلة موسيقية، فيكون ذلك معادلاً لحالة مماثلة ومغايرة معاً ظهرت عند بتهوفن الأصم (الذي يرى فيه المتخصصون بجماليات الموسيقى انه سبق غيره في عكس بعض الألوان عبر الأصوات الآلية، خاصة في سمفونيته السادسة المسماة بالريفية ذات العلاقة، حسب ما اعتقد، بموضوع انشودة الرعاة) فيما كانت جرترود عمياء «لكن سنحت لي فرصة اصطحابها ـ جرترود ـ الى نوتاشل حيث تمكنت من حضور حفلة موسيقية لها وقد اتاح لي دور كل الة في السمفونية ان أرجع الى قضية الألوان، فنبهت جرترود الى الأنغام المختلفة للالات النحاسية والوترية والخشبية*[2] وان بأستطاعة كل آلة ان تؤدي على طريقتها بشدة مختلفة كل سلم الانغام**[3] من الجهوري الى الحاد، ودعوتها ان تتمثل الشئ نفسه في الطبيعة، فتعتبر الأحمر والبرتقالي شبيهين بأنغام البوق والنفير، والاصفر والأخضر بأنغام الكمان والجهير ـ الجلو ـ والبنفسجي والازرق بأنغام المزمار واليراعة». والمؤلف يتوصل، نتيجة حالة جوترود، الى مدى اختلاف المنظور عن المسموع. حيث تبدو المقارنة بينهما عرجاء، لأن جوترود لا تحس بالألوان، اصلاً، وما تحليل الأصوات الا عامل يوحي على التصور ويساعد على تحقيق الحس بالمنظور.

ورغم عدم وجود علاقات اساسية «مادية» بين الألوان واصوات الالات الموسيقية، حيث توجد الالوان في الطبيعة فيما تعتبر اصوات الالات الموسيقية صناعية خاضعة

لمواصفات جمالية وتقنية وتعبيرية نابعة من روح الموسيقى غير القابلة للتحديد. غير ان محاولات مقصودة جرت في اخضاع النغمة (الصوت) الى اداء خاص يوحي بلون معين، كما في انشودة الرعاة (وهي اول محاولة من نوعها في مجال الأدب) وكما حاول المؤلف سكريابين في سمفونيته المزدوجة كما اسلفنا، وقد جرت محاولات اخرى اكثر جرأة في القرن العشرين اعتمدت على عوامل مادية «مباشرة» من شأنها مساعدة السامع على المزج بين المسموع ـ النغمات والمنظور ـ الألوان التي تخضع لمثل هذه العملية التي هدف البعض من ورائها الأتيان بتجارب جديدة ما زالت تدور في المجال المختبري.
والحقيقة التي لابد ان نسترسل معها، هي ان المحاولات تعددت وتنوعت في هذا المجال وكانت تهدف الى اكتشاف آفاق المادة الصوتية ـ عناصرها ـ عبر الأيحاء اللوني المنظور بعد ان استنفدت الأنغام، كما يرى بعض النقاد الأجانب قدراتها الداخلية «غير المحدودة» ذات العلاقة المطلقة بالمشاعر، فكانَ اللون وسيلة جديدة اووسيلة مساعدة على اضفاء «تقنية» على «ماهية الصوت». فأذا كان اللون اي لون، بحد ذاته، ذا قدرة ايحائية في النفس، فأن محاولات المزج بين اللون، والصوت قد تتطور وتغدو فتحاً جديداً في عالم الصوت الايحائي. لكن مهمة الموسيقى، رغم ذلك تظل داخلية، شعورية، تتعامل مع الانسان وعالمه الخاص «غير المحدود»، تماماً كما اللغة التي تظل وسيلة تعبير داخلية دون ان تستنفد مادام الأنسان يتجدد، فتتجدد موضوعاته فيظل سيداً في موقفه ازاء وسائل الاداء الفنية، اما المحاولات التقنية البحتة والصيغ الشكلية الصرفة في عالم الفن والأدب، فأنها تظل لا شك، محاولات متقدمة تضاف الى المنطلقات الاساسية المتطورة التي حققتها الفنون والاداب خلال القرون القليلة الماضية.
غير ان ما قدمه اندريه جيد في انشودة الرعاة، يعتبر استنتاجاً روائياً هدفه التواصل واخضاع الخيال الى عملية ربط بين اصوات الالات الموسيقية والوان الطبيعة، رغم معرفته بأن هذا الربط يتطلب «مزاوجة» خاصة بين البصر «لأدراك الألوان» وبين السمع (للتقريب بين المنظور والمسموع). ذلك ان الموسيقى محسوس ومتخيل، تكوين خاص يتحقق من خلال المزج بين الحس والخيال، وافتقاد حاسة السمع (كما عند بتهوفن) يمكن ان يحول المسموع الى منظور (رغم قدرات بتهوفن الاستثنائية في تخيل النغمات)، لكن حاسة السمع عند جرترود ساعدتها على اكتساب قدرة معينة ـ ضمن مجال الرواية ـ على التخيل الذي منحها صورة ما، غير محددة، عن الموسيقى، اما بتهوفن فقد رسم صورة رائعة (الحديث هنا عن السمفونية الريفية التي استمع اليها القس وجرترود، كما اعتقد) للطبيعة وفصول السنة ورقصات الفلاحين وتغريد الطيور. تلك العناصر الطبيعية التي عايشها بتهوفن في القرية، لكن فقدان السمع عنده ربما عادل فقدان البصر عند جرترود، مع الأخذ بنظر الاعتبار اهمية ادوات التعبير الفنية التي كانت عند

بتهوفن وسيلة من وسائل الأداء الفني وبلوغ البديل وتحقيق العالم الذي «كما يجب ان يكون»(٤) وكانت حالة جرترود التي تفتقد القدرة التعبيرية «الأداء» وتستعيض عنها بالفطرة، والبراءة والمحاولة، أقرب الى حالة توق للخروج من الطوق الأبدي «العمى»، حالة نشدان البديل الذي من شأنه ان يمنحها شيئاً من سعادة مفقودة، فالموسيقى حققت مفعولها الخاص في نفس جرترود وأسعفت خيالها في تصور منظور خاص، فكان «جمال ذلك المشهد على ضفاف الجدول»(٥) ناتجاً عن سعادتها في اكتشاف تأثير الموسيقى على النفس من خلال حاسة السمع التي تكون، في حالة «العمى» اكثر قوة وتأثيراً من الحواس الأخرى واكثر قدرة على الأيحاء وتصور ما يعجز عنه الأخرون.

هوامش القسم الأول ـ ١ ـ

● وسناتي الى شرح اللحن الدوار في فصل آخر. ويمكن ان نقول هنا ان خير مثال على الدوار في تراثنا القصصي هو ما نجده من تكرار اللازمة في الف ليلة وليلة حيث الاستمرارية والنهايات المفتوحة التي تتحقق بفعل نهاية كل حكاية وبداية الحكاية التالية.

١ ـ وليام اوكونور: اشكال الرواية الحديثة، ترجمة نجيب المانع. منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ١٩٨٠

٢ ـ المصدر السابق.

٣ ـ رواية «المزيفون» ترجمة يحيى سعد/ المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر والطباعة.

٤ ـ المزيفون ص ١٩٣

٥ ـ المزيفون ص ٥٩

٦ ـ المقامية المتعددة Poly Tonality: اسلوب موسيقي يتالف من خطوط لحنية او كوردات متباينة مبنية على اكثر من سلم واحد، كان يجمع المؤلف بين سلمي دو ماجور وري ماجور في كورد واحد.

٧ ـ كانون Canon: اسلوب موسيقي باروكي يدخل ضمن فنون البولفوني والكانون يختص بتتابع اللحن نفسه اكثر من مرة وعلى اكثر من آلة ـ صوت وبنفس الصيغة اللحنية ـ التركيبية.

٨ ـ المزيفون. ص ١٦٧، ١٦٨

٩ ـ المزيفون: ص ٢٢٣

١٠ ـ المزيفون: ص ٣٤٠

هوامش القسم الثاني ـ ٢ ـ

١ ـ ترجمة انطوان خوري.

٢ ـ ذلك ان الاوكسترا تتالف من اربعة اقسام من الالات: الوتريات وهي الكمان والفيولا، والجلو والكونترباص، والالات الهوائية بقسميها:

الخشبية: الفلوت والمزمار والبراع والبسون، والنحاسية: الابواق والترمبونات والات الهورن، والالات الايقاعية: الطبول والصناجات وكل الادات القارعة.

٣ ـ كان المفروض بالمترجم ان يقول: انغام السلم او اصوات السلم، لان السلم الموسيقي هو الذي يحتوي على انغام ـ اصوات سبعة وعلى العكس.

٤ ـ انشودة الرعاة ص ٣٥

٥ ـ المصدر نفسه ص ٣٥

الفصل الخامس

مقارنة موجزة
بين «لعبة الكريات الزجاجية»
و«المزيفون»

الحديث عن روايتي «لعبة الكريات الزجاجية» و «المزيفون» يعني اكثر من محاولة للتطرق الى أثرين أدبيين كبيرين يتسمان بأبعاد وعلاقات مشتركة ومتباينة معاً. العلاقات المتباينة التي تظهر بوضوح في طابع الروايتين حيث الاسلوب والأتجاه والمسارات الخاصة التي حددت «لعبة الكريات الزجاجية» ذات اللغة الرصينة المتأنية التي استخدمها هيسه لبلوغ بناء فني محكم، دقيق، على طريقة المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين. في حين جاءت «المزيفون» في لغة رشيقة، مركزة وموحية وشفافة. والقارئ يتتبع فصول «المزيفون» بشغف وانشداد من أول صفحة حتى نهاية الرواية دون ان يبذل جهداً كبيراً في الأستيعاب، بينما يكون القارئ اثناء مطالعة «لعبة الكريات» حيال مهمة صعبة وحساسة تتطلب تركيزاً خاصاً، وتتبعاً تفصيلياً قد لا يتوفر الا من خلال جو خاص واستعداد نفسي معين، فالمعلومات والسرد التاريخي المتداخل والأتجاهات الفنية والأفكار وعلاقاتها بطبيعة المراحل البشرية، تنصب كلها في «لعبة الكريات» بشكل مركب ذي خصائص مركزةتستدعي الكثير من التركيز وشيئاً غير يسير من التخصص الفني بذلك فقط يمكن للقارئ ان يستوعب فصول الرواية التي بذل (هيسه) في تحقيقها جهداً كبيراً حيث درس كافة المراحل الفنية والتاريخية والفلسفية حتى استطاع ان يجعل من «لعبته» خلاصة للفكر الانساني الحديث عبر مراحله الفنية الرئيسية هادفاً الى القاء الضوء على المستقبل من خلال طرح وتحليل وتجسيد الحاضر الذي ابتلى بالمعضلات والمشكلات والأنجازات غير الجدية التي باتت خطراً على جوهر الحضارة.

وبالمقابل يبرز الحاضر هدفاً كبيراً عند اندريه جيد، الحاضر وما يكتنفه من علاقات زائفة تؤدي الى نتائج سلبية. وما الشخوص الكثيرة في «المزيفون» ومساراتها إلّا معادل للأبعاد الفنية التاريخية التي عني بها هيسه في اللعبة. فالشخوص وعلاقاتها المعقدة المتشعبة الحديثة كانت مسارات واضحة في «المزيفون» التي تحركت عبر أبعاد اجتماعية مأزومة، مفروضة ومختارة، متفجرة وميتة في الوقت نفسه، وقد عبرت عن ظاهرة آنية من ظواهر المجتمع الفرنسي في مطلع القرن العشرين.

وهنا نعرض بعض العلاقات والأبعاد البارزة التي تقرب الروايتين من بعضهما، رغم التباين الواضح في طبيعة كل منهما:

١ ـ تشكل المقومات الحضارية الموضوع الرئيسي في رواية «اللعبة» ذات الموضوع الذي كان عند هيسه معادلاً مثالياً للحياة. لهذا أنشأ في روايته جمهورية ضمت النخبة من المثقفين والفنانين والفلاسفة. ويبدو ان هرمان هيسه في عمله هذا كمن ينقل صورة (حياة) من الماضي ويعكسها في «كاستاليا» ويدعها تتفاعل مع طبيعة الزمن الحاضر (زمن اللاإبداع)، حيث تصطدم شخوص تلك الحياة بالواقع المتغير سلباً لتظهر القيمة الأخلاقية التي يتصفون بها ويحافظون عليها، اولئك الذين شعروا بضياعهم في زمن

التناقضات والمتغيرات الحادة، وكان «كنشنت» نموذجاً لذلك. فأذا كان الفن والتراث الثقافي وموقعهما من الزمن الحديث محور رواية «اللعبة» مما دعا المؤلف ان يجسد مثالية وقيم الماضي، فأن رواية «المزيفون» طرحت بجرأة المتغيرات ا لأخلاقية والتاقضات التي تؤثر بأستمرار في علاقات المجتمع حيث يكون «التزييف» دلالة عامة، ويكون «التشويه» دلالة السقوط الفني في زمن بات فيه المرء محاصراً بأمور قد تبدو خارج ارادته رغم ان العوامل المادية والنظرة الضيقة السطحية للأمور والعلاقات الهامشية تؤثر مباشرةوبشكل فاعل في القيم المتلاشية تدريجياً في خضم المتغيرات السلبية.

٢ - في الوقت الذي استفاد فيه هرمان هيسه من الشكل السمفوني الكلاسيكي (او من طابع تلك السمفونية) في بناء روايته المحكمة اسلوبياً، ومن فن التتابع الباروكي المعروف في الفيوك، وضمنّ روايته الكثير مما يتعلق بالموسيقى تاريخياً وأساليب فنية ورؤى، حتى انه قدم روايته بتمهيد يذكر بالتمهيد الذي قدم الكلاسيكيون (والرومانتيكيون ايضاً) به سمفونياتهم. في هذا الوقت استفاد اندريه جيد، هو الآخر. من اسلوب التتابع (بحرية واضحة) ومن اسلوب التعدد اللحني (التجاور الذي لا يعير أهمية لوحدة الشكل الكلاسيكية)، اضافة الى الاستخدامات الأسلوبية الأخرى كالروندو واسلوب التداخلات اللحنية برز في «المزيفون» بشكل اكثر وضوحاً من «لعبة الكريات» وذلك بسبب التتابع السريع للفصول والأيجاز البليغ الذي حققه اندريه جيد وبقدر ما كان اسلوب التتابع واسعاً غير مباشر عند هرمان هيسه، نجد ان هذا الاسلوب (التتابع) كان اكثر وضوحاً وبروزاً في «المزيفون» وهذا يعود الى قصر الفصول في «المزيفون» وطول ووسع الفصول في (لعبة الكريات). اضافة الى اسلوب الطرح البطئ المتأني عبر سياق البناء المتقن عند (هيسه) واسلوب السرد المركز الموحي عند (اندريه جيد) الذي اكتفى بأقصر الجمل والتركيبات اللغوية لبلوغ المعنى والشكل معاً.

٣ - ان منظور كل من هيسه وجيد هو واحد حيال نتاج الزمن الحديث الفن مقياس التطور ومؤشر ماهية الحضارة. والزمن الخالي من الأنسجامات والتوافقات هو زمن «صحافة التسلية» كما يرى هيسه، وهو الزمن الذي بات فيه «النشان» امراً مفروضاً على الناس في رأي جيد.

٤ - ان الروايتين تعتمدان في بنائهما على امكانات الموسيقى عموماً. وسبب هذا يعود الى ادراك جيد وهيسه أهمية الموسيقى، وخطورة الزمن الحاضر على هذا الفن الذي كان وما يزال اكثر الفنون استخداماً في الفنون والممارسات الأخرى فالموسيقى لعبت دوراً مهماً في الدراما الأغريقية، والموسيقى تعتبر عماد الأوبرا والباليه، كما تعتبر احد المؤثرات الضرورية في السينما، اضافة الى دخول عناصر الموسيقى وادواتها في الفنون التشكيلية، واخيراً كانت للموسيقى تأثيرات واضحة في بعض الأساليب الروائية في القرن العشرين.

ولما كان القرن العشرون قد حفل بالكثير من المتغيرات الحادة التي وصلت حد «الخواء» و «التشويه» فأن ابراز أهمية وموقع الموسيقى من قبل هيسه وجيد، كل عبر رؤيته، يدل على حرص وتقييم قد يصلان حد التبشير. ليس التبشير بمفهومه الديني المعروف، انما التبشير بمعناه الحياتي، المتمثل بالتنبيه الى مدى الخطورة التي تتعرض لها الموسيقى والفنون الاخرى وطبيعي كان هناك، عبر سياق الحياة الحتمي، دعم لهذا الموقف من قبل فنانين وادباء ومفكرين أبدعوا، كل في مجاله. فظهرت اعمال رائعة جسدت قيمة الفن، وعكست مدى حرص الأنسان على هذه القيمة العظيمة التي لا يمكن ان تزول او يصيبها التشويه ابداً، مادام الأنسان نفسه قيمة عظيمة وخالدة في الحياة.

الفصل السادس

البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية

ليس مألوفاً ان يستفيد كاتب عربي من فن الموسيقى في انجاز رواية تعكس جانباً من ذلك الفن، وتزاوج بين روحه وبين امكانيات النثر: التلوين، الأضافات، التنويع، الاستنفاد، والتطوير. تلك المقومات الفنية المستخدمة بمرونة ولا تحديد في النثر الروائي، عموماً، والتي تعتبر الركيزة التي يبني عليها المؤلف الموسيقي تنويعاته. هذا الشكل الذي يتم تحقيقه بأستخدام لحن من ابتكار المؤلف نفسه، او من ابتكار غيره من المؤلفين، وفي كلا الحالتين يكون المؤلف (صاحب التنويعات) مستوعباً ماهية اللحن، مثمناً، صيغته مدركاً أبعاده التقنية الواضحة والضمنية: تلك المقومات والصفات التي تفرض نفسها على المؤلف وتبرر لديه عملية التنويع، فيعمل خلال العملية على تحليل العناصر اللحنية والأيقاعية، والنغمات الثانوية والهارمونية البارزة والضمنية، ومن ثم (صب) العناصر كلها في قالب التنويعات التي لا تخرج، مهما تعددت صيغها وتوسعت، عن روح اللحن الرئيسي.

وخلال قراءة رواية «البحث عن وليد مسعود» احسست بأني ازاء لحن (موضوع) محاط بتنويعاته التي تظهر وتبرز تدريجياً عبر فصول الرواية. تلك الفصول التي اطلق عليها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا عناوين بارزة، في حين اعتاد المؤلفون الموسيقيون ترقيم تنويعاتهم. والعناوين هنا بديل للترقيم. وليس ذلك فحسب، بل ان رواية البحث عن وليد مسعود تضمنت ايضاً شكل المتواليات الموسيقية، في حدود، وكذلك اسلوب (الاصوات) المعروف في الرواية الحديثة، لكن اسلوب التنويعات غلب على المتواليات والأصوات فشخوص الرواية يتحدثون عن ما يخصهم، عموماً، ويكشفون، في الوقت نفسه، التأثيرات التي تركها وليد مسعود فيهم، وذلك من خلال تنويعة كل منهم، وكأن وليد مسعود وحدة لحنية (Theme) لا تخلو اية تنويعة من تأثيراتها المتعددة، أضف الى ذلك وليد مسعود نفسه الذي يشكل على طول الرواية، ما يعرف «بالفكرة الثابتة» في السمفونية الرومانتيكية من جهة، ويشكل على غرار (أدوارد) في رواية (المزيفون) اللحن الدوار الذي يبرز ويختفي بحسب ضرورة النثر الروائي مكوناً محور الربط بين اقسام وفصول الرواية.

فالتنويعات، كشكل، قد اشغلت المؤلف، فكان كمن يأخذ لحناً من غيره (رغم ان الموضوع من ابتكار المؤلف نفسه غير ان الشريط في الرواية يعتبر بمثابة ذلك اللحن المأخوذ) ويحلله ويوسعه بشكل لم يكن المؤلف الأصلي قد أهمله، بقدر ما كان مكتفياً بجمالية اللحن وابعاده الفنية المحدودة. ذلك كان ومازال شأن المؤلفين الموسيقيين الذين يعجب بهم اللاحقون من المؤلفين فيعملون على تطوير الحان اولئك عبر اضافات التقنية المعروفة بالتنويعات: «براهمز» اخذ لحناً من «هايدن» وصاغه في تنويعات اوركسترالية، «بنجامن برتن» أخذ لحناً من «بورسل» وفعل الشئ نفسه، كذلك فعل «جايكوفسكي» ازاء

لحن من عصر «الروكوكو». غير ان هناك في رواية البحث عن وليد مسعود اشارة واضحة الى (متواليات الهاربسكورد لبورسل) التي ربما اراد الأستاذ جبرا ان يشير الى نوع من علاقة شكلية بينهما وبين فصول روايته، وسوف أعود الى هذه العلاقة في نهاية الفصل.

تبدأ رواية البحث عن وليد مسعود بنبرة اعجاب او اهتمام عبر صوت د. جواد حسني الذي «يتسلم تركة صعبة» اثر اختفاء وليد مسعود نبرة الأهتمام هذه هي ذاتها نبرة اهتمام المؤلف الموسيقى بلحن ابتكره غيره، فأضفى تنويعاته عليه تحقيقاً لعمل فني جديد، رغم اعتماده على قيمة وروحية، ذلك اللحن، وفي اللحن الذي ينوعه المؤلف نفسه او غيره، هناك دائماً ما يشد السامع ويجتذبه ويتيح له المجال ليعايش افاقاً محسوسة غامضة مجهولة، تدعو المؤلف الى كشفها عبر التحليل والتطوير. والرواية تتضمن تلك العوامل التي تتضح وتتبلور تدريجياً عبر استرجاع (اعادة سماع) الموضوع (اللحن)، وهذا ما يحدث للدكتور جواد حسني الذي كانت «معرفته بوليد مسعود لا تنأي عمقاً في الزمن فحسب، او في المكان فحسب كانت تنأي في البعد الأنساني المتفرع المتشابك لعشرات من حيوات الرجال والنساء. كان هو اشد عنفاً مني في ردود فعله تجاه هؤلاء الرجال والنساء. كانت علاقته تحتدم وتبرر بتلقائية فطر عليها... ص ١٢». بالمقابل هناك إلمام (شامل) بأبعاد لا غنى عنها للمؤلف الموسيقي الذي يتبنى قطعة موسيقية او لحناً اثر استيعابه لكل مكوناتها التألقية والتعبيرية والأيقاعية· فكما ان في الرواية «معرفة تنأى عمقاً في البعد الأنساني» فأن المؤلف الموسيقي يحقق «معرفة تنأى عمقاً في البعد النفسي» للمقطوعة التي يتناولها وكما ان «البعد الأنساني متفرع متشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء» فأن المؤلف الموسيقي يستنبط من اللحن الرئيسي العديد من الأيقاعات والعديد من الأنغام المتفرعة التي تتشابك (ضمنياً) وتمتزج ببعض عبر عرض طولي ومكثف في آن واحد، وهو اساس الشكل المعروف بالتنويعات.

هناك في الصيغة الروائية في البحث عن وليد مسعود، وفي صيغة التنويعات عدة عوامل مشتركة هي

١ ـ العمق في علاقات الأطراف.

٢ ـ الأبعاد المتباينة المتلونة المتشابكة.

٣ ـ التداخلات الضرورية بين ابعاد وأزمنة (ايقاعات) الموضوع الأساسي والموضوعات المستنبطة (المنوعة) منه.

واذا كان (هرمان هيسه) قد تعامل خلال روايته (لعبة الكريات الزجاجية) مع عناصر الموسيقى المادية مباشرة مع وضوح الرؤية في التقييم العالي لروح الموسيقى وأثرها في الأنسان فأن (اندريه جيد) اكتفى في روايته (المزيفون) بالتعامل مع الاسلوب البحت اي مع طبيعة الصيغة الموسيقية وليس المفردات والأصول والمصادر الموسيقية

كما فعل (هيسه). وجبرا ابراهيم جبرا يقترب، في حدود واضحة من (اندريه جيد) في مدى الاستفادة من الأسلوب، وليس التطبيق العملي لتقنية التأليف الموسيقي رغم وضوحه في الرواية. لقد كانت عملية التطبيق الشكلي واضحة عند هرمان هيسه، فيما كان (التأثر) بالأسلوب الموسيقي واضحاً عند جبرا ابراهيم جبرا، وكذلك عند أندريه جيد، فقد جعل جبرا روايته مزيجاً بين النثر وروح الموسيقى عبر استخدام جرئ لجوهر الأسلوب التنويعي فحقق بذلك العوامل الثلاثة التي ذكرناها:

١ - تعميق وتكثيف العلاقات من خلال الأسلوب التنويعي واللغة المؤثرة.

٢ - الأيقاعات المتباينة واستخدام الأزمنة المتداخلة القطع والعودة الى الماضي، وبروز الحاضر بتشعباته، وما يربط كل ذلك من علاقات حيوية

٣ - عملية التفاعل الضرورية والتداخلات بين الموضوع الرئيسي وبين الموضوعات والشخوص الأخرى وذلك عبر العرض المنوع والتواصل اللذين تقدمهما الأصوات المتعددة كضرورة لتطوير الرواية

ان رواية البحث عن وليد مسعود جاءت متأثرة بشكل واضح، مباشر وغير مباشر بروح التنويعات ذات المرونة العالية والأمكانات الواسعة. فالمهمة التي اخذها د جواد حسني على عاتقه في البحث عن (حياة وليد مسعود تطلب اسلوباً روائياً فرضته الرؤية الفنية الخاصة التي رافقت المؤلف اثناء الكتابة. هذا يعني ان كانت هناك مهمة (روائية) وامكانية (اضافية) اعتمدتا قدرة المؤلف من جهة، واستفادتا من طبيعة او روح الموسيقى من جهة ثانية فكانت الرواية اضافة جديدة الى التعامل الأسلوبي. شأنها شأن: لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون. اقول ذلك وأنا اتصور ان اغلب القراء والنقاد سوف يقفون مترددين ازاء قصدي. فمن لا يلم بالأشكال الموسيقية لا يستطيع ادراك مدى التأثير الذي تركته (التنويعات) على رواية البحث عن وليد مسعود. لهذا قلت في مقدمة هذه الدراسة ان المتلقي سيجد نفسه بحاجة الى الأصغاء الى الاشكال الموسيقية واستيعابها كمعادل ضروري لمعرفته بأشكال الرواية

التنويعات وتأثيرها في الرواية

تنويعات على لحن (Variations on a theme) شكل معروف في التأليف الموسيقي منذ العصر الباروكي مرورا بالعصر الكلاسيكي فالرومانتيكي وحتى وقتنا الحاضر. وهذا الشكل يبدأ بوحدة لحنية (Theme) متكاملة فنياً يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ منوعة غير محدودة العدد. وعدد التنويعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة، وقدرة المؤلف على الأبتكار. في التنويع الأول، مثلاً يجسد المؤلف طابع اللحن

غنائي درامي تصويري قياسي بحت ثم يبني لحناً يبدو جديداً في ايقاعه واصواته الفوقية (هارموني) لكنه في جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسي. التنويع الثاني يمكن ان يتم بأستخدام (ايقاع) اللحن الاصلي وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير في العلاقات الصوتية. اما في التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع للصيغة الأساسية (اللحن الرئيسي) وعرضها كما هي، لكن بتغيير في الهارمونية والتوزيع الالي، او بأضافة ابعاد جديدة الى تلك الصيغة تعطي انطباعاً بالتوسيع والتلوين، ومثل هذا التنويع يتضح في الرواية في عدة فصول منها «وليد مسعوديتذكر النساك في كهف بعيد». «وليد مسعود يخترق امطاراً تتجدد». «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية».

التنويع الرابع يمكن ان يطور ويكثف كافة الموضوعات (الألحان الاساسية الثانوية) بحيث يبدو التنويع اكثر تأثيراً وعمقاً من التنويعات الأخرى، وربما ارتأى المؤلف اضفاء ما يشبه الذروة على هذا التنويع (او غيره من التنويعات) .فصل «وليد مسعود يخترق امطار تتجدد» يوحي بالكثير من خصائص هذا التنويع. ويمكن ان يكون هناك تنويع خامس وسادس، دون تحدد، شرط ان يكون كل تنويع دا خصائص تقنية جديدة، دون ان يبتعد عن طابع اللحن الرئيسي بأعتباره الاساس الذي تبنى عليه التنويعات فهناك تباينات في كافة التنويعات: في السلم والاداة والأسلوب، تلك العناصر التي تعتبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك لابد ان تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي بأعتباره المحور الذي تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دائرته. وكما يؤثر المحور في الأجزاء فأن الأجزاء تؤثر بدورها في المحور، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الأطار العام (الشكل) للعمل. وفي الرواية يعتبر وليد مسعود ذلك المحور المقصود.

وقبل ان نتحدث عن التنويعات في الرواية يجدر الوقوف عند ثلاث ملاحظات:

الأولى: ان النثر عموماً يفتقر الى الهارمونية (التركيب الصوتي) التي تعتمدها الموسيقى في التعميق والتكثيف. لهذا تستعيض الرواية عن الهارمونية بالأتساع الأفقي المتمثل بجوهر الأسلوب (البولفوني) رغم ان هذا الأسلوب يتشكل بالتعاقب وبستعيض ايضاً بفن التجاور اللحني (رغم عدم تركيبته الانية في النثر). وكلا الأسلوبين: البولفوني والتجاور يكونان البديل عن الهارمونية وقد اتخذ كل من هرمان هيسه واندريه جيد هذا البديل في بناء روايتيهما، لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون، رغم ان اندريه جيد كاد ان يجعل من التجاور هارمونية نثرية، إن صحّ التعبير، لكن محاولته، مع ذلك جاءت بتعاقب زمني (توالي) ذي ايقاع متسلسل، اي انه عرض حدثاً الى جانب حدث آخر متباين، او فكرة الى جانب فكرة مختلفة عبر تسلسل واضح وليس عبر تركيبة (جامعة) لأبعاد الحدثين والفكرتين في آن واحد، مع تحقيق تأثير الحدث الأول بالذي يليه من حيث العلاقة الروائية وفي

رواية البحث عن وليد مسعود يتضح البديل نفسه: الأمتداد الأفقي، عرض ابعاد الموضوع عبر اصوات وايقاعات متباينة، متوالية، متداخلة، حيث استعاض الروائي عن الهارمونية بالأيقاعات المتغيرة عبر الفصول من جهة وبتعدد الأصوات (الشخوص) من جهة ثانية، فكان المحور (وليد مسعود) صوتاً بارزاً في الرواية ساعد على (تعميق) الموضوع من خلال استعادة الماضي: الولادة، ذكريات الكهف البعيد، الصفحات الأولى من سيرة وليد مسعود، اختراق امطار تتجدد، فيما كانت الأصوات الأخرى بمثابة خطوط (بولفونية) تداخلت بوشائج (فنية) ببعض وامتزجت بالحدث الرئيسي مضفية عليه الوسع (الأفقي) رغم ان مهمتها كانت تحقيق (التنويعات) من خلال الأيقاعات المتباينة ومسارات العرض وأخيراً استنفاد الأبعاد وتجسيد البناء العام للرواية،فذلك العمق الحدثي - الزماني كان بديلاً للهارمونية، وهذا الوسع الأفقي - الأصوات والأيقاعات - كان بمثابة التوزيع: توزيع الالات الأوركسترالية كل حسب مهمتها ومداها ولونها[1]

الثانية: اذا كان الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيارته قبل اختفائه يبرز كموضوع رئيسي تبني عليه الرواية، فأن محتوى ذلك الشريط يقترب من صيغة منولوج جميل، متشعب، مبعثر متراكم ومكثف. وما الموسيقى الجادة الا فن التعبير عن المنولوجات والمشاعر والاحاسيس، احياناً تلك الحالات النفسية التي تندلق عبر صيغ شعرية غامضة موحية وتعبيرية ممتنعة تبلغ الكمال دون تحديد جوهره او كنهه، فتبقى ذروة التحقيق غاية الموسيقى القصوى، فهي توحي وتؤلم وتؤثر وتسر دون حدود، وتلك حال المتلقي اثناء قراءة رواية البحث عن وليد مسعود حيث يكون ازاء تنويعات يمثل فيها الصوت الأنساني اللحن الموسيقى ويحل فيها الأيقاع والشعر محل الهارمونية، وبأمتزاج الصوت الأنساني وايقاع الفعل الأبداعي حيث تداخلات الأزمنة المتباينة يبرز الموضوع ويتكثف ويختفي ويتطور عبر عملية فنية تقود الى الذروات التي يبقى المتلقي يلاحقها او تلاحقه دون اكتفاء كما الحال خلال عملية الأندماج بالموسيقى.

الثالثة: ان الألحان التي تناولها المؤلفون وصاغوا لها التنويعات كانت الحاناً متميزة عميقة، وذات جمالية مؤثرة لم يستطيعوا الفكاك منها الا بعد تحليل عناصرها وتأليف التنويعات لها. والموقف ذاته يتضح خلال فصول الرواية: أهمية الحدث تقنياً بالنسبة الى المؤلف، ونفسياً بالنسبة الى الشخوص، وتأريخياً كموقف عام «لن اصدق انك تلاشيت كسراب في البادية، تعبيراً عن موقفك الأخير، لأنني اعرفك جيداً، زوبعتك تستمر في ادمغة كثيرة لا دماغي وحده...» - من تنويعة ابراهيم الحاج نوفل ص ٣٤٣ - فهناك موضوع كبير مؤثر في نفوس شخصيات

الرواية متغلغل في اعماقها بمستويات عديدة متفاوتة أدت الى الأستجابة الحتمية في تحليل الموضوع ومن ثم بناء التنويعات التي أفصحت عن الأجزاء القريبة والنائية وجسدت العلاقات المشتركة المتداخلة، وكشفت الألوان، وأبرزت الأيقاعات بشكل خدم الرواية عبر خطين متقاطعين: الأصوات التي تسرد بخطوط افقية متعاقبة ومتنامية، والعلاقات النفسية الرابطة بين تلك الأصوات وبين وليد مسعود كخطوط عمودية تتقابل وتتداخل مع الخطوط الأخرى في عملية توليد وتفاعل مستمرة.

الموضوع وتنويعاته:

منذ البدء لا يطرح المؤلف موضوعه الروائي بتكامل ووضوح، فهو هنا بخلاف المؤلف الموسيقي الذي يعرض، في البداية لحناً متكاملاً تعقبه التنويعات. فالأديب جبرا يعرض موضوعه بتقطيع وتجزئ وبطريقة توحي اكثر مما تجسد وتوزع اكثر مما تحدد، رغم وضوح الحس المأساوي وبروزه كخط عام ذلك يتضح في محتوى، الشريط الذي يتركه وليد مسعود، الشريط الذي يعزف موضوعاً عميقاً، متشعباً كبيراً لكن من خلال تقطيع وتكثيف وتجزئة مقصودة تؤدي، فيما بعد الى عملية كشف التفاصيل واكتمال الشكل. وهذه الطريقة تذكرني ببداية الحركة الأخيرة من السمفونية التاسعة لبتهوفن، حيث يعرض بتهوفن اجزاء وجوانب ونبرات وايقاعات مركزة واضحة وضمنية تتصاعد في البدء جزئياً دون ذروة وتتشعب دون تكثيف وتتداخل دون تفاعل انما بعرض أولي حيث نمر سريعاً بالألحان التي يطورها المؤلف بعد استكمال العرض (الجزئي) ويستنفد ابعادها بما يخدم الشكل لديه. وهذه الطريقة تبدو واضحة في اسلوب العرض الشيق لمحتوى الشريط حيث سجل وليد مسعود خلاصة مركزة لحياته وتجاربه وعلاقاته التشعبات والأيقاعات المتباينة والطرح الملون والأزمنة المتداخلة وكل ذلك عبر تصعيد جزئي دون بلوغ (الكلي) المتمثل بالذروة او الذروات التي نحسها خلال التنويعات التي تجسد الأفكار والطموحات والأمال والخيبات والحالات وكافة التفاصيل الموحى بها خلال الشريط - العرض. وكل فصل في الرواية يبدأ ويتطور من خلال التأثير الهائل الذي تركه وليد مسعود في الشخوص. والتأثير عام وخاص فردي وجماعي في آن فردي لما للعلاقات الحميمية من موقع عميق في نفوس الشخوص، وجماعي بسبب البعد التأريخي الذي يحدد جوهر تلك العلاقات حيث يصبح وليد مسعود رمزاً لقضية عظيمة. والتأثير يتضح في الكثير من فقرات الرواية، خاصة في ص ٣٥٠ حيث يتحدث عامر عبد الحميد «لنا ان نشرق ونغرب، ولكن وليد كما أراه الأن - ينظر في صورة وليد - انما كان شاعراً يريد ان ينظم القصيدة الرائعة الواحدة التي لا يمكن ان تنظم.. حياته، اراءه، نهايته، اجزاء

من تلك القصيدة التي استحالت عليه، وها انت يا مريم، وأنا وانتم جميعاً نحاول ان نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها كما كان يفعل رواة الشعر في الجاهلية... ولو استطعنا ان نجمعها ونبرمجها...» الايذكر هذا المقطع بمهمة المؤلف الموسيقي الذي ينظم قصيدة كبيرة تعكس جوانب وأبعاد وجزيئات وروح اللحن الذي يتناوله بالتحليل والبرمجة والبناء ؟

وقبل ان نعرض التنويعات يجدر بنا ان نعرض مقتطعات من الشريط بغية اعطاء فكرة وجيزة معينة المقارئ واطلاعه على خلاصة بسيطة من حياة وليد مسعود رغم ان ذلك يتطلب قراءة جادة للرواية.

اجزاء من الشريط:

«كيس من الكتب اخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر... ورحنا أنا وسليمان وعبد نقفز في الحواكير الى اشجار الزيتون...» - لقطة من الطفولة - والغيوم البيضاء كالحملان السارحة في حقول السماء الزرقاء آه جون كيتس ايها النجم الساطع ليتني مثلك ثابت» - صورة لمرحلة الأنبهار والمثال والتطلع - «والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة» اشارة الى الدير - «قلت لها لا اريد شارباً سأحلقه... وهي غارقة في الكرسي الكبير ونهداها ككرتين من عاج وتنورتها حاسرة ململمة حول خصرها» - علاقة عاطفية - «لا استطيع ان أنسى اشجار الزيتون والتربة الحمراء والكهوف الظليلة البارزة نأكل فيها التين والعنب...» - صورة من الطفولة - «ابي الذي كان قبل ان يموت كان ملقى على أرض الغرفة كسنديانة ضخمة اسقطتها الريح...» - علاقة عائلية - «حننت الى ريا ونفسك باعدت مزارك أم أني كنت هارباً فالشكر لله الاحد من صوتها يدها اصابعها الصغيرة تنسج قماشة الليالي وتطبع القبلات... هل الجنة هناك وراء السماء... آه يا مسكين يا جاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا العالم القاسي العنيد عليك ان تقارعه ولا تخشاه» - ابعاد عن الشخصية - «ونخرج الى الطريق البيضاء بالثلج سليمان وعبد ويوسف وبشارة وصالح واولاد الحي كلهم وتصيبني كرة من الثلج هشة ناعمة على صدري... والسماء زرقاء نظيفة والشمس بيضاء باردة» - انطباعات الطفولة والطبيعة - «آه على كوب من الشاي يا شهد اسمك غريب مثلك أكلك الحسك كالشهد انت رجلي المثالي منذ سنين الا تدري ام انك تتقصد الهرب مني...» - العلاقة مع شهد - «وجاءتني رسالتها الطويلة التقيت بأبنك مروان ما أجمل عينيه وهما يلتمعان من خلال الكوفية الملتفة حول رأسه وقلتُ له خذوني معكم وعلموني ضرب النار» - عن لقاء وصال رؤوف، شهد، بأبن وليد مسعود - «وأنا أبحث عن ظل اريد ان أقرأ ان افكر ان ابكي لأحزان أعرفها ولا اعرفها

وكلها سأعرفها يوم يتم الفراق ويموت الأعزاء» ـ اشارة الى اختفاء وليد مسعود ـ «وشهد تمر بي في سيارتها وتعود لتخطف أمني واطمئناني» ـ جانب من علاقة وليد بشهد ـ «أذكر تفاح المجانين الذي تحمله شجيرات صغيرة بين الصخور أحمر براقاً صقيلاً تستقر التفاحة في الكف كالجوهرة ـ الذات والخيال ـ «المجنون الذي رأيناه مغلولاً في تلك الغرفة الحجرية المظلمة في دير مارجريس كم كان وديعاً... ومت خوفاً منه كما مت خوفاً على ريمه...» ـ ريمة زوجة وليد مسعود حين تدخل المصح ـ «في الرابعة صباحاً ينطلق اول صفير متردد من عصفور حيي في الحديقة ثم يعود الصفير مرة اخرى فأخرى ويتشجع البلبل وينوع أغنيته قليلاً وينضم اليه عصفور أخر فأخر الى ان تصدح اوركسترا العصافير بكاملها من على مجاثمها ـ نبرة التعلق بالحياة، الحب وهي النبرة المضادة للموت المأساة، وعبر تداخل النبرتين ينبثق اللحن الأساسي في الرواية ـ «كأنني كلما سمعت النغم نفسه عاودتني العواطف نفسها بحدتها العتيدة الزائلة الباقية كمياه النهر الجارية تتراكض بعيداً وهي مازالت حول رجلي المتدليتين من الزورق» ـ صورة شعر وحياة ـ «اتحزنين يا شهد على أجام الذهب وهي تنضو عنها اوراقها كما نضوت عنك ثيابك...» ـ نبرة مسترسلة في علاقة مطروحة ـ «أتساءل هل أريد الموت أنا أيضاً» ـ النغمة الثابتة في الرواية ـ «كما كان يقول ابراهيم عندما اكتشف وزجاجة العرق بين يديه ان الحياة احلام «اشارة الى احدى التنويعات «وركز عينيه المتمردتين في الزجاجة والكلمات كالضجيج بين شفتيه المتمردتين قائلاً كلنا انذال قلت وأوفيليا قال أوفيليا وان كانت اشرف مني ومنك لأنها في عالم من الأنذال والخونة استطاعت على الأقل ان تنتحر...» ـ أهي اشارة الى حالة وليد مسعود ؟ ـ «وليقل ابراهيم ما يشاء عن أهمية الحياة بين حشود الانذال والخونة وسط لزوجة الوحل الأسن». ـ نبرة مأساوية ـ «وسط لزوجه الوحل الأسن ووجه شهد كالجوهرة كتفاحة المجاين» ـ نغمة بهيجة رغم المأساه ـ «في صدري صرخة الغابات الأولى تتصاعد الى حنجرتي فأذيبها كلمات من لبن وعسل وحضارة ورقة لا تحتاج الا لموزارت ليلحنها...» ـ نغمة الموسيقى تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية ـ «فيما عدا جواد حسني يأتيني كل يوم بقصة واعلم ان حبه هو الوحيد الذي لا يحمض ولا أستطيع ان اقنعه بأن توازني قد تدمر ورجحت كفة الظلام والبهائم.» ـ اشارة الى تنويعة جواد حسني ـ «لا لا لا ليس هذا ما اردت ان اقوله ولو انني اردت ان اقول بعضه اذن متى اين اقول ما اريد قوله وكل ما قلت ما هو الا الحواشي» ـ السؤال يجيب عليه الاخرون من خلال تنويعاتهم وتلك حال المؤلف الموسيقي الذي يعطي عبر تنويعاته ما لم يعطه في اللحن الأصلي..

تلك هي اللقطات الأجزاء، الذكريات الصور والظلال التي تشير الى جوانب من الرواية وهي تعيد الى الذهن، كما قلت، مقدمة الحركة الاخيرة من تاسعة بتهوفن. فتلك

الاجزاء تعطي دون كفاية، مما يبعث في نفس المتلقي رغبة التعرف على التفاصيل بدافع التشويق كما يقولون. والتفاصيل في الرواية، والألمام بجوانب القصة يأتيان عبر التنويعات التي لا يمكن استيعابها (شكليا) الا بقراءة الرواية بتركيز من جهة ومعرفة فن التنويعات الموسيقية من جهة ثانية بذلك يمكن تخيل الصورة الكلية المتكونة من عملية المزج المرنة بين النثر والتنويعات التي تتسم بالاستمرارية والتواصل و كذا الحال بالنسبة الى الرواية.

تنويعة رقم ١

«د. جواد حسني يبدأ البحث»: -

اذا كانت مرحلة عرض الموضوع (الشريط) تتسم بالغنائية والايقاعية المكثفة والمساحات اللونية المتناثرة المتباينة المنسجمة عبر لوحة واقعية تجريدية معا، فأن التنويع الاول يعتمد على عرض جوانب من حياة وليد مسعود لكن دون تفاصيل وافية ايضا، وكأن نبرة الشريط يستمر تأثيرها على التنويعة: - عرض افكار وليد، الايقاع الهادئ، المسترسل، النبرة الحميمة المفصحة المعبرة عن حياة الغير: وليد مسعود، كاظم اسماعيل، لحنان بارزان في التنويعة، لحنان صادحان غير ايقاعين متباينين وما الجدال بينهما في السيارة الاصورة للديالوج الذي يتم بين ألتين موسيقيتين وباندماج اللحنين تتحد الاجزاء ببعضها دون تكامل، ذلك أن التكامل (النهائي) لا يتم لا بعد الالمام بفصول الرواية، وحتى حينذاك يظل القارئ في توق الى المزيد وكأنه - هنا - إزاء روندو (Rondo) جديد تدور فيه الالحان بلا نهائية آسرة[٢]

فالدكتور جواد حسني إزاء مهمة تتسم بالحياد والعمق معا مهمة البحث عن حياة وليد مسعود والكشف عن جوانبها دون تفجير مشاعره هو وموقفه وأرائه، كما تفعل الشخوص الاخرى في تنويعاتهم، لهذا يأتي الايقاع في التنويعة الاولى هادئاً، متمهلاً، متفقاً ومهمة البحث والتقصي، وهذه التنويعة عرضت الكثير عن شخصية وليد مسعود وعلاقاته و «مثاليته العنيدة» ورؤيته في تحقيق «المجتمع عن طريق العقل والحرية والابداع»، وخصوصية الايقاع الواسع، المتأني رغم تحفزه كان ملائما لتحليل افكار وليد وعرض تفاصيل حياته التي بقيت، رغم ذلك، بحاجة الى كشف وهو ما يتم في التنويعات اللاحقة. واذا كانت التنويعة الموسيقية ذات استقلالية (شكلية) فأنها لا تخلو من روحية اللحن الاساسي.

وليس شريطا ان تمهد تنويعة الى تنويعة لاحقة لكن لابدان تعبر كل تنويعة عن قيمة ومكونات الموضوع. غير ان التمهيد نراه واضحاً في تنويعات الرواية، فكل تنويعة تستغل بذاتها شكليا وترتبط خواصيا بما قبلها اضافة الى انها تمهد في الوقت نفسه، الى التنويعة التي

تأتي بعدها، وما التمهيد هنا الا جزء من عملية (تفاعل) مسبقة وضرورية يسبغها الروائي على روايته. ففي التنويعة الاولى يتضح التمهيد الى تنويعة ابراهيم الحاج نوفل، وسوسن عبد الحميد اضافة الى عناصر اخرى مثل مروان وريمة حيث يفكر وليد بأخذها الى بيت لحم عند والدتها او في المصح.

وقد كنت اريد ان اتحدث في نهاية هذا الفصل عن فن التحويرات (Theme Transportation) الذي يبرز في الرواية الى جانب التنويعات بتداخل فني معها، التحويرات التي ظهرت في رواية «المزيفون» وهنا تبرز ليس كأشارات اساسية الى شخصية وافكار وليد مسعود فحسب، انما كنبرات تضيف شيئا الى الموضوع الرئيسي وتلونه وتحوره بحسب ضرورة الطرح والتناول، ففي التنويعة الاولى يتطرق د. جواد حسني الى كاظم اسماعيل حينا والى ابراهيم الحاج نوفل حينا آخر، والى موضوعات أخرى حينا ثالثا، غير ان تطرقه الى ابراهيم يتسم بالكثير من طريقة التحوير اللحني. والطريقة غير محددة لكنها تعرض اللحن (الموضوع) بابعاده وايقاعاته المختلفة عبر مقامات (مسارات) وآلات (مستويات) منوعة في كل تحويره يظهر جانب من الموضوع. وفي كل مرة تنبثق منه نغمة او نبرة مضافة الهدف منها تحقيق التواصل وتجسيد الابعاد المقصودة. وكان فرنزلست وسيزار فرانك اول من استعملا اسلوب التحوير في القصيدة السمفونية[٣]

على هذا يكون من الضروري للقارئ ان يصغي الى عدد من أعمال فرنزلست او سيزار فرانك (قصائدها السمفونية) ويتابع اللحن المحوري الذي يظهر بين اوقات - مختلفة عبر مستويات لحنية متباينة. وهذا سيساعد على ما اطرحه هنا من مسألة قد تبدو غريبة الى حد ما. ويمكن ان نجعل الموضوع اكثر قربا للقارئ فنذكر ان سماع شهرزاد لكورساكوف يكون ملائما للتعرف على الموضوع الذي نقدمه هنا، في حدود معينة، خاصة مسألة بروز اللحن الاساسي وتحويراته الواضحة على مسارات عديدة.

وأعود الى التحويرات اللحنية، فأقول ان د. جواد حسني يبدو في تنويعته أشبه بالمؤلف الموسيقي، فهو يمتلك ادواته التي بها ينقل النغمة من درجة الى اخرى او من سلم الى آخر، دون ان يؤثر ذلك عليه، وهو في هذه الحالة يبقى خارج الصورة لان مهمته اكبر من مهمة الاخرين (اصحاب التنويعات) ويمتلك عدسة مكبرة يرى عبرها الموضوعات من كافة جوانبها،ورؤية الجوانب تعني في التأليف الموسيقي رؤية الامكانات النغمية والسلمية والايقاعية والهارمونية المتوفرة في اللحن، ومن ثم العمل على ابرازها وتحويرها بغية التعميق «انه ابراهيم» كما هو اليوم، اما في الخمسينات فكان ابراهيم يتوقف عند الذروة الساخنة، ولا يهبطْ تجاربه اللاحقة راحت تؤاكل نفسه على مدى السنين، وادى التآكل البطئ الاكيد الى تلك الرجفة المحزنة في يده، وذلك الذوبان النهائي في صوته الى الحس العميق بالضياع والمأساة، اما في تلك الايام فكان ما يزال ذلك الشاب المليئ بالافكار

والصور الذهنية التي تشعره بأن كلمات القواميس كلها عاجزة عن الوفاء بها، والتي يريد لها ان تنفجر على الناس في الجرائد، في الشوارع مع الاصدقاء بين الاعداء في وجه الشرطه، الطلاب،منذ ان شارك في مظاهرة الوثبة، والمظاهرات الكثيرة التي تلتها عبر عقد كامل من السنين». ص ٨٠

ان التنويعة هذه تقدم الكثير من التحويرات عن شخصية ابراهيم الحاج نوفل، الا ان التحوير يظهر بوضوح في المقطع الانف متمثلاً بالتضاد بين ما كان وما صار عليه ابراهيم، ثم ذلك التغير «البطئ الأكيد» الذي طرأ على كيانه. والتضاد والتحوير هنا لون جديد يضفيه المؤلف على نغمته (موضوعه). واللون الجديد في الموسيقى لا يتحقق الا بأستخدام سلم جديد او الة جديدة او طبقة جديدة، وفي الرواية يكون الزمن بمثابة البديل لتلك العناصر: الزمن الذي يترك بصماته وتأثيراته المتباينة المتداخلة عبر السياق العام، اضف الى الزمن في الرواية، عنصر اللغة وتغيراتها الأسلوبية وتلويناتها التي تلعب دوراً في تجسيد التحويرات.

تنويعة رقم ٢

«عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان»

هنا يتضح مقام الموضوع الأساسي (Tonality) المتمثل ليس فقط بالحدث حسب ابعاده الزمنية: الجد والاب والأم، انما بالمكان الذي يكون له بروز تفرضه الضرورة. المكان: البيئة والطبيعة. انه بديل المقام الرئيسي في الموسيقى كلاهما يعكس طابعاً وقيمة نغمية وموضوعية. واذا كانت النغمات تؤثر في تلوينات وتغيرات السلم واللحن فأن المكان في الرواية، لا يعكس مثل هذه الأضافات لأنه يعتبر ركناً هاما من اركان الرواية له دور مؤثر وواضح، غير ان الجدير بالذكر ان المكان بأعتباره ركناً ضرورياً في الرواية، فأنه يماثل في الموسيقى الأساس الذي تبنى عليه الألحان اي السلم، فيما الألحان التي تظهر وتنمو فتذكر بالاحداث ونموها في الرواية، فكما الاحداث تتطور عبر التداخلات الزمنية، فأن الألحان هي الاخرى تتطور عبر عنصر الزمن المتمثل «بالأيقاع» وتغيراته، على هذا يجدر ذكر المماثلة التالية

المكان في الرواية = السلم الموسيقي الأساسي.

الأحداث = الألحان

الزمن = الأيقاع[٤]

«كانت بيت لحم تبدو لي انها اجتزئت من الفردوس، ولكننا ما عدنا نسمع فيها تلك الايام الا اخبار الوفيات، القديسين، والأعياد، والموتى...» «كان ذلك فيما اذكر سنة ١٩٥٠ او بعدها بسنة، وبيت لحم قد تضخمت بالاف الناس الذين لجأوا اليها. غير ان

الشباب هجروها، كما كنت اشعر أنا ابن البلدة ولم يبق فيها الا الشيوخ والعجائز من الفتيات» ص ٩١ من الرواية.

هكذا يبدأ اللحن بطابع النغمة الأساسية وكأنها افتتاحية متأخرة حيث يبرز (المكان) وأثره في المنظور عبر توقيت زمني (١٩٥٠) كجزء من تأريخ كان له الأثر الحتمي في نشوء الموضوع. وعبر تفاعل الزمان بالمكان تنبثق الاحداث وتتشعب وتتنامى عبر سرد متأن، متحفز، يتفق وسياق الرواية، تماماً كما تتم صياغة الألحان عبر تفاعل الزمن بعناصر السلم والمسارات الفنية.

تنويعة رقم ٣

«وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد»

وليد مسعود واثنان من زملائه يتركون الدير ويتوجهون الى كهف عظيم هيأه الله للنساك في العصور الغابرة». في هذه التنويعة يقدم المؤلف تحليلاً لجانب من الموضوع المرحلة والتطلعات والتأثيرات الروحية على الشخصية تماماً كما يعمل المؤلف الموسيقي حين يحلل اجزاء من اللحن الدوار (وهو هنا وليد مسعود) وذلك بأعادة نغمة منه حيناً وابراز النبرة المسيطرة حيناً آخر وتقديم تحوير معين حيناً ثالثاً ان التفاصيل المطروحة في هذه التنويعة عن الصبا والدير مختزلة، كما الحال بالنسبة الى التنويعات الاخرى بجماة هنا وأخرى هناك خلال مرحلة العرض (الشريط) «والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة المنتشرة على جبته السوداء اللامعة «آه يا مسكين يا جاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا! العالم القاسي العنيد» ان مهمة الكاتب والمؤلف الموسيقي تتركز في الكشف عن تفاصيل هذه الجملة وتلك النبرة وذلك الكورد واستنفادها حد الممكن دون أن يؤدي ذلك الى تحديد نهائي او انغلاق مادام المؤلف والكاتب سيعودان مرة اخرى لتصعيد وتطوير اجزاء اخرى من الموضوع واذا كانت هذه التنويعة تقدم تفاصيل عن مرحلة صبا وليد مسعود وتطلعاته نحو «العوالم الأخرى» حيث المثال فأن تنويعة «وليد مسعود يخترق امطاراً تتحدد تكشف البعد النفسي، التأزم الناتج عن الوعي والأصطدام بالواقع «من أنا من أنت ما الذي أفعله هنا من هم هؤلاء الذين حولك يضحكون في [illegible] الموت، [illegible] يلتهمها الوحش عضواً فعضواً - ص ٢٤٢ هكذا يقدم المؤلف عناصر موضوعه عبر نسيج من متباينة يفرزها الزمن (الطبيعي والنفسي في [illegible] [illegible] الأيقاع) في الموسيقى وتحددها التقنية الصرفة [illegible] من طبيعة [illegible] التقنية التي يعتمدها المؤلف الموسيقي في توسيع الشكل ومد الجسور بين ابعاده تحقيقا لوحدة الموضوع والجسور في الرواية تتمثل بالشخوص معارف وأصدقاء وليد مسعود اضافة الى تأريخه

الشخصي، فيما وليد مسعود نفسه لحن عميق، يبرز ويختفي ويدور حول الموضوعات الأخرى او العكس اي ان الشخوص (التنويعات) تدور، كل حسب دورها حول الموضوع الرئيسي، وكل تنويعة تنمو على اساس جزء من الموضوع العام، جزء او جانب كان قد طرح عبر جملة او اشارة او حتى لون في (الشريط). وكما ان اللحن الرئيسي الذي يعرضه المؤلف الموسيقي قبل البدء بعملية التنويع، يحمل ذروته الفنية او ما يسمى بالحد الأقصى

للحن، فأن مضمون الشريط هو الآخر يعكس نبرة الذروة الضمنية من خلال اندماج الموضوعات المعروضة وتداخلها، وبروز شهد، المرأة كمعادل للحياة ازاء الموت: الفكرة الثابتة في الرواية وسنأتي على ذلك.

تنويعة رقم ٤

«الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي»

هذه التنويعة ربما كانت بمثابة نغمة جديدة تظهر دون تمهيد. الشريط لم يحو شيئاً بخصوص الدكتور طارق. لكن تنويعته هنا تذكر بأسلوب تنويعة د. جواد حسني: علاقات وليد مسعود العاطفية، ذلك الجانب البارز في حياة وليد. وقد أدى د. طارق تنويعته بلغة سردية فيها الخبرية والتقريرية كما تطلبته حدود المعالجة الروائية المطلوبة. وظهور د. طارق هنا يماثل في الموسيقى، ظهور الة جديدة تؤدي لحناً كان المؤلف قد عرض جانباً معيناً منه، لكنه الأن يضيف له التفاصيل من خلال سلم جديد يقتضيه البناء. وهذه العملية ملائمة لاعادة التفاصيل الناتجة اصلاً، عن تأثيرات الموضوع الأساسي: وليد مسعود وموقعه في نفوس الأخرين وظهور مريم الصفار كلحن ذي أهمية سيتحول الى

تنويعة. واذا كانت التنويعات الاخرى محتدمة عاطفة وناتجة عن التأثيرات المركزية والعلاقات الحميمة، فأن هذه التنويعة بحكم شخصيتها: د. طارق رؤوف الطبيب النفسي، تتسم بالتحليلية وتشخيص جوانب من شخصية مريم الصفار انها التنويعة التي تقترب من عملية التحليل الموسيقي: عرض اللحن ومن ثم تحليل امكاناته الصوتية وتراكيبه الجملية والسلمية، بطريقة تفصح عن قدرة المؤلف في الأستنباط والأسترسال. والتنويعة مع ذلك تتسم بالدينامية والتوصيل الفني نحو ما يشبه الذروة قبل نهاية الفصل بقليل «اجل، لم يقتل وليد الا ذلك الشبق الذي استحوذ على ذهنه، اشبه بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على اشراقه الفكري وتنحط به الى حيث ينغلق ذهنه اخيراً على كل شئ، ويمسي الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة.»

ومثل هذه الذروة الجزئية (وقد تكون اكثر وضوحاً) قد تظهر في اية تنويعة موسيقية يراها المؤلف ضرورية لخدمة شكله.

تنويعة رقم ٥:

«وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية

هذه التنويعة اضافة الى التنويعات الأخرى الخاصة بوليد مسعود، هي تفاصيل ضرورية تكشف الموضوع الدوار، شخصية وليد مسعود بكل ابعادها النفسية والتأريخية. هنا استمرار وتطوير مضمون تنويعة رقم ٢ «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان»، كذلك تتواصل هذه التنويعة مع فصل «وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد» وذلك من خلال اضافات أفقية وتداخل زمني يتطلبها السرد الروائي والمواصلة الفنية، بأعتبار ان النثر الروائي يفتقر الى الهارمونية التي تعمل على تكثيف الموضوع آنياً وعمودياً، فيستعيض الروائي عن ذلك بالطرح المتعاقب، المتداخل للأحداث والمسارات وصولاً الى التكثيف عبر استخدامات عديدة منها: الايقاعية الملائمة، واللغة الموفية بطبيعة العرض والتطوير، والتواصل التأريخي الذي يهدف الى عرض الجوانب الموضوعية بتداخلاتها المباشرة والضمنية: العلاقة التنموية بين هذه التنويعة والتنويعة الثالثة وكذلك بينها وبين التنويعات الاخرى المتصلة بحياة وليد نسفه، تلك التنويعات التي تبرز بين حين واخر كلحن محوري تحيط به أطر مترابطة تجسد المضمون العام دون تحديد المساحات بشكل نهائي، لأن مثل هذا (التحديد) يرتبط تقنياً، بالشخوص الاخرى وتنويعاتها التي تشكل مع الموضوع المحوري صورة (الروندو) بأمتداداتها واتساعها وتداخلاتها غير المحدودة «منذ ان وعيت كانت المعركة ابدا هي نفسها:بيني وبين نفسي بيني وبين الآخرين بيني وبين العالم معركة حب أردته لكل شئ لكل انسان... ص ١٧٧». الا تنضح هذه الفقرة وكأنها مقلوب (Inversion) لفحوى ما نقرأ في ص ٢٤١ «مطر ما أعذبه. ما أمره أحبه... كان يملأ الوديان، والطرقات، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها اسرارها وهل للفقراء اسرار وللاطفال اسرار، وهب للأمهات اسرار... وهي ايضا مقلوب لما نقرأ في ص «٢٤٢»... ووجوهنا في النور المتراقص تتغير من قناع الى قناع. وفي الداخل سؤال يسمع كأنه صادر من اعماق بئر سحيقة. من أنا ؟ من انت، ما الذي افعله هنا؟» ان ما يربط المقلوب هنا بصيغته الاخرى هو الحب، حب التغيير واللهفة الى الاخرين، الحياة، السؤال عن وجود وليد مسعود نفسه ازاء المتغيرات التي شهدها منذ طفولته: الاستلاب والتشرد. فهناك عوامل تستدعي (قلب) الصورة، كما في الموسيقى حيث يتطلب تكثيف اللحن الاساسي وتغيير نبرته، قلب صورة (الكورد) او الجملة المقصودة[٥]. ومرحلة الطفولة تبرز في هذه التنويعة وغيرها، فهي جذر الموضوع، او الجذر المتواصل مع تنويعة رقم ٢ الاساس حيث بيت لحم والبيئة وما يتعلق بها.

ان قدرة الفنان تبرز هنا من خلال تحقيق التواصل التقني، والربط الموضوعي للاجزاء والتشعبات من أجل بلوغ التطوير وتجسيد وحدة الموضوع. وفصول الرواية

زاخرة بمثل هذا التواصل وهذا الربط اللذين اسميتهما بالجسور الممتدة لاحتواء الابعاد وتوثيق العناصر ببعض بغية توصيل الصورة الكلية التي قد نعجز عن احتواء مساحاتها وعمقها لان عملية الاحتواء لا تتم عبر القراءة (رواية) والاصغاء (موسيقى) فحسب، انما قد تتم من خلال التجاوب الذاتي والتكيف لعملية التلقي، ومن ثم «الاستعادة التأملية» اذا جاز التعبير، عبر قدرات المتلقي الذي يمكنه - بعد تلك العملية الاضافية من اعادة الموضوع وجوهره ذاتيا واضفاء التصور عليه - ان يستوعب الصورة الكلية بتأملية خاصة دون تحديد الابعاد بصورة نهائية. والتنويعات في رواية البحث عن وليد مسعود مصدر واضح لذلك الزخم والتواصل اللامحدود والانسيابية (الروندوية) التي تعطي انطباعا باستحالة التوقف ما دامت هناك قضية مصيرية ستحدد نتائجها الاجيال القادمة.

هكذا تتوالى التنويعات عبر امكانات الاستمرارية التي تخدم الشكل والفكرة معا. فحينا نطالع تنويعة نابضة بالايقاعات الملونة والتضاد بين الواقع والممكن، بين الواقع والرغبة، في عرض انسيابي متدفق، ناتج عن طبيعة الشخوص كما في تنويعة «مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن اعماقها» وتنويعة «وصال رؤوف تكشف أوراقها» وحيناً نقرأ تنويعة تعود بنا الى موضوعات معينة كانت قد قدمت من قبل، فهي خلاصة متفاعلة مع الحدث الاني عبر «استرجاع» ما يؤثر في ذلك الحدث، كما في تنويعة «وليد مسعود يخترق امطاراً تجدد»، هذه التنويعة التي تتسم بالكثير مما يعرف بفن التطوير (Devolopment) في السمفونية حيث استعادة (موتيفات) معينة وتطويرها عبر الاضافة والتفاعل. وكل تنويعة تكشف عن ذروة خاصة غير محددة فهي ضمنية في الأغلب ورواية البحث عن وليد مسعود تقترب من رواية «المريفون» في هذا المجال فهي لا تهتم بالذروة، كهدف رئيس انما الذروة تبدو جزءاً هاماً من تفاصيل روائية اكثر بروراً من الذروة جزءاً واضحاً لكنه غير مقصود بذاته رغم انه متغلغل في ثنايا العمل دون قصدية مرسومة. ولأجل التقريب بين صورة التنويعات الروائية والتنويعات الموسيقية، رغم النتيجة المجردة التي تترتب على مثل هذا التقريب يجدر بالقارئ ان يصغي الى «تنويعات على لحن من هايدن» التي انجزها «براهمز» ليستوعب اللحن الهايدني الأصلي اولاً ثم يواصل متابعة التأثيرات التقنية التي تركها براهمز على العمل. تلك التأثيرات والتوسيعات التي نبعث من اللحن (الموضوع) الأساسي.

وليد مسعود والتحويرات اللحنية Theme Transportation

في القصيدة السمفونية يعرض المؤلف لحنه الرئيسي عبر زوايا فنية عديدة تتلاءم والرؤية الخاصة بالعمل. فاللحن الرئيسي يظهر، كوحدة عضوية بين وقت واخر عبر

طبقات صوتية (سلالم ومسارات) مختلفة، او يرى المؤلف ضرورة اخضاع نبرة معينة او ايقاع ما من اللحن الاساسي الى عملية تطوير وتوسيع، او اجراء العملية نفسها على جزء معين من اللحن، ومثل هذه العمليات الفنية تظهر بوضوح في رواية البحث عن وليد مسعود ابعاد الموضوع تبرز عبر زوايا عديدة، متباينة متحدة متداخلة، تسهم في تجسيد تلك الابعاد من خلال التأثيرات التي تركها الموضوع المحوري: تأثيرات وليد مسعود في نفوس الشخوص الاخرى.فثمة مركزية تتوزع في خطوط افقية وعمودية وتستقطبها في بؤرة عريضة وعميقة في آن!في حين نرى ان التحويرات تمت في رواية (المزيفون) من خلال شخصية واحدة متمثلة بأدوارد الذي ينظر الى الموضوعات الأخرى عبر عدسة ذات زوايا عديدة، عامة وخاصة.

واذا كانت تحويرات الموضوع الاساسي قد ظهرت على طول رواية البحث عن وليد مسعود بتنويعات افقية تطلبها الشكل، فأن التحويرات والعناصر النغمية الاخرى المضافة برزت بوضوح على طول صفحات الفصل المسمى «ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر» فهناك الأسترجاع الى جانب التحويرات. وهناك اشارات الى تنويعات سابقة وتوسيعات وتفاصيل هامة «كان كتابه الانسان والحضارة في المطبعة ببيروت ايامئذ ص ٣١٣ هذا الأسترجاع يكثف ما سبق ان طرحه المؤلف حول كتابات وليد مسعود تليه اشارة الى تنويعة سابقة «بدا لي أشبه بالنساك شي رهباني فيه يجعله يبتعد عنك ويقترب منك في آن واحد. ولم ادهش حين علمت. بعد ذلك بأنه ترهب فعلاً في صباه ص ٣١٣» وتعقب ذلك تفاصيل أفقية موسعة «ولكن نزوحه من مدينته، ومجيئه الى بغداد وهو لا يحمل كما قال الا الثياب التي على ظهره أخر دراسته بعض الشيء، ويبدو انه انخرط لفترة قصيرة في عام ١٩٤٨ في جيش الأنقاذ بدمشق ص ٣١٤» وتلي هذه التفاصيل «اشارة» موجزة ضرورية الى تنويعة مريم الصفار «مريم الصفار، هذا الهوج الطاغي في المرأة، الذي يجعل من حياتها فوضى ص ٣١٦ تحويرات الشخصية الرئيسية وليد مسعود. فتتضح عبر النسيج العام للفصل المذكور وتبرز في مقاطع معينة منها: «كان انهيار ريمة نهوضاً مذهلا لوليد انها في سبات عقلي مطلق. وما هي الا سنوات حتى كان يتجول بأعماله وافكاره بين بغداد واقطار الخليج واقطار العالم.بداوة فطرية كانت دفينة في دمه انطلقت من كل اسار كيف كان يستطيع الكتابة رغم أعماله وتحركاته تلك جميعا ؟ ص ٣٢١ «وليد كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه ودوره الأهم تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم وعلى الحرية،على الحب،على التمرد على السلفية تحقيقاً للثورة العربية ص ٣٢٢ «ما حلت مصيبة برجل مثله، الا وخرج منها أقوى وأصلب فالصعيد الذي يمم وجهه شطره يومئذ كان في اعلى القمة ولو أنه كان يعرج ويسعل، ويده ترتعش حين يشعل سيكارته ص ٣٢٣ او ما

كنت اراه في كتابات وليد في السنين الماضية: مجابهة الانسان للعالم، على نهجه الخاص، المجابهة، الغلبة، تأكيد الرؤية الفذة التجلي الميتافريقي عبر المادة الحياتية ص ٣٣٠».
«كم إمرأة عرف في حياته قبل ريمة ثم وعلى وجه أخص بعدها ؟ كنت أشعر ان في اعماقه شيئاً يرفض تسليمه لأية امرأة وحالما تبلغ العاطفة فيه نقطة الأحتدام، يخشى على ذلك الذي في اعماقه من الأحتراق، فيصد الخيبة عن نفسه. وقاية او حفاظاً، كأنه يتحكم بتجربة داخلية يرفض التخلي عن سيطرته عليها... ص ٣٤».
هكذا تتوالى التحويرات: عرض جوانب الموضوع المحوري عبر اشارات وتفاصيل يتضح فيها شئ من جدة في الطرح في كل مرة، وهذه الجدة تعتبر اضافة ضرورية غرضها التعميق والأسترسال والتطوير. تماماً كما يعرض المؤلف الموسيقي عناصر موضوعه عبر توزيعات صوتية وتوسيعات لونية، آلية «متباينة ومتحدة في آن واحد، تعمل على اداء الأعماق. ويمكن استيعاب هذا الأسلوب في الموسيقى من خلال الأصغاء الى القصيدة السمفونية المسماة بالمقدمات للمؤلف (فرنزلست)، او الأصغاء الى السمفونية الفنتازية لبرليوز، وسمفونية شهرزاد لكورساكوف. اما الأيقاع العام الذي بنيت عليه تنويعة (ابراهيم الحاج نوفل) فهو جديد، متوتر، مهزوز، تبرز من خلاله اختلاطات الواقع بالماضي بالخيال نتيجة الحالة النفسية التي يمر بها ابراهيم.

الفكرة الثابتة Idee Fixe

وتسمى ايضا بالفكرة المسيطرة وتتلخص في التأليف الموسيقى بظهور عناصر ومكونات «الفكرة الواحدة» خلال اجزاء ومقاطع العمل بحسب الضرورة التي تمليها التقنية المنبثقة من طبيعة العمل. وظهور العناصر والابعاد يتم عبر مجالات صوتية مختلفة (محورة) وسلالم ومسارات ايقاعية ملونة تهدف الى عملية تحليل وتركيب وتحقيق وحدة العمل المطلوبة. ومفهوم الفكرة الثابتة كان اسلوباً جديداً لبداية الموسيقى الواقعية حيث انعكست قضايا الواقع كافكار بارزة في العمل السمفوني، خاصة عند (برليوز) الفرنسي، وكانت بدايته مع سمفونيته المعروفة بالفنتازية، حيث تبرز (الفكرة الأساسية) على طول السمفونية بتحويرات واضافات وابتسارات وتلوينات واضحة يتطلبها الموضوع السمفوني الجديد الذي أبدعه (برليوز) دون ان يلاقي آنذاك غير الجفاء من قبل المتخصصين انفسهم. وما يتصف به هذا الأسلوب هو الأنسيابية اللامحدودة والحرية في الأداء (الذي يذكر باسلوب التذكر اللاارادي الذي استخدمه بروست في البحث عن الزمن المفقود). والرواية تعنى في الأغلب بفكرة. وهناك روايات تسمى بالفكرية ولا أزعم ان البحث عن وليد مسعود رواية من هذا الطراز، انما هي رواية قضية وشخوص، قدمت في فصولها تقنية عالية في الطرح والتبادل، تلك التقنية التي

جسدت فكرة رئيسية. نحس بها عبر الفصول: الموت. فأذا كان وليد مسعود يمثل الموضوع المحوري فأن الموت يمثل الفكرة المسيطرة، تلك الفكرة التي تبرز بين ثنايا الفصول لتكشف طابع الشخصية الرئيسية ومعاناتها عبر مأساوية الحدث، الموت: ليس بمفهومه الاعتيادي: الانتهاء او الفناء، بل الموت بمفهومه البطولي الاستشهاد من أجل قضية، وما الشخصية الرئيسية هنا الا رمز للتضحية والأستشهاد، تلك الممارسة العظيمة التي ابتدأت منذ أجيال مروراً بمروان ووصولاً الى وليد مسعود وصعوداً نحو الأجيال القادمة.

بين التنويعات والمتواليات:

يخيل للقارئ منذ البداية، ان رواية البحث عن وليد مسعود، مبنية على الشكل الموسيقي المعروف بالمتواليات (Suite) خاصة وان هناك في سياق الرواية اشارة الى متواليات الهاربسكورد لبورسل. واذا كانت الرواية توحي بذلك خاصة وهي تبدأ بالشريط الذي يذكر بقسم التمهيد (Introduction) الذي تبدأ به عادة المتواليات، فأن فصولها بالتأكيد تعكس التنويعات بوضوح وتفصيل يجعلان القارئ يتصور انه ازاء عمل موسيقي (تنويعي) يزيد من تصوره هذا لغة الرواية الشعرية وايقاعاتها البارزة الموظبة بحس فني عال بأهمية الأيقاع في الشكل عموماً. اقول هذا وأعود الى التنويعات التي تعبر كل تنويعة عن روحية او خاصية اللحن الأصلي رغم اختلاف بناء كل تنويعة عن غيرها في الاسلوب والايقاع دون ان يمنع ذلك من تكرار الموضوع الرئيسي في تنويعة معينة لكن مع اختلاف في التوزيع حيناً واختلاف في الأسلوب والصوت المميز (في الرواية) الآلة المؤدية ولونها (في الموسيقى) واختلاف في الطبقة الصوتية (النبرة) التي تقابلها في الرواية (الشخصية) وصوتها المعبر عن قضية وموقف.لكن التنويعات عموماً مهما اختلفت او تباينت تعكس (ماهية) اللحن المحوري وتجسد الأفاق الصوتية (النغمية) والنبرات المتباينة المتعددة المتحدة بشكل كلي يفضي كنتيجة فنية، الى التقنية المعروفة في الفنون: التوسيع والتطوير. فليس من تنويعة الا وتوثر فيها روح الموضوع الأساسي تماماً كما في تنويعات الرواية. لا تبدأ تنويعة الا بتأثير وليد مسعود نفسه: حياته وافكاره وعلاقاته وأخيراً نهايته الواضحة الغامضة. ثمة داخل كل تنويعة روح وليد مسعود تؤثر فيها عبر معايشة حاضرة ماضية، فلولا ذلك التأثير لما ظهرت التنويعات التي كان لها الدور (الفني المفروض) في كشف أهمية الموضوع العام وتشعباته وامتداداته كذلك يفعل المؤلف الموسيقي فهو لا يقدم على تنويع اي لحن الا اذا توفرت فيه المقومات نفسها: قوة اللحن وقيمته التقنية ونوعه وألوانه الواضحة و والنغمية

وتبقى الاشارة الضرورية الى وحدة الموضوع في مثل هذه الأعمال: فما دام

الموضوع الأساسي يستمر تأثيره في صلب التنويعات فأن وحدة الشكل تكون ذات أهمية خاصة ومتميزة ،طالما اجتذبت المؤلفين الذين رأوا في التنويعات مجالاً للتعبير عن بعدين ضروريين: تعميق المسار وتوسيع العناصر بأضافات نابعة من العنصر الرئيسي نفسه. ورغم ان ذلك نتيجة واضحة لأية عملية تفاعل وتطوير في الفن الا انها نتيجة ذات خصوصية في التنويعات تتيح للمؤلف التكثيف عبر تقاطع وتداخل وتقابل الموضوعات الأساسية وغير الأساسية فهناك اذن التعميق والتقاطع: تقنيتان عملتا على تجسيد الشكل وإمكاناته وقد توضحت هاتان التقنيتان في الرواية بشكل بارز.

اما المتواليات فهي تقترب من التنويعات في تعدد المقاطع ضمن الشكل، غير ان الامتداد (الطولي) يطغي على المتواليات رغم توفر التلوين النغمي والأيقاعي وعلاقتهما التسلسلية من الوجهة الفنية البحته فما يربط بين اقسام المتواليات عمود فقري يتجدد بحسب القدرة التأليفية لدى المبدع، في حين تكون (وحدة الموضوع) الناتجة عن عملية (تفاعل) الأجزاء هدفاً رئيسياً في تنويع اي لحن. والمتواليات في الموسيقى تقدم تعدد الأيقاعات والأنغام المحلية المعروفة في الموسيقى الشعبية الى جانب الابتكار الخاص فيما التنويعات تهتم بالدرجة الاولى بالتقنية المرتبطة بقدرة المؤلف الخاصة على تحقيق (الأضافة) الى جانب التجسيد عبر عوامل التحليل والتجزئ ومن ثم التركيب والبناء اضافة الى مهمة التكثيف في المتواليات وكون المتلقي ازاء سلسلة من مقاطع تتعاقب حسب نظام فني خاص في حين يكون المتلقي مع التنويعات أمام لوحة (بانورامية) تتطلب منه قدرة معينة على استيعاب اتساعاتها وتشعباتها وعمقها والقارئ يجد نفسه ازاء لوحة مماثلة اثناء قراءة فصول البحث عن وليد مسعود

الهوامش

١ - البولفوني فن تعدد الأصوات.

٢ - روندو او الدوار، شكل فني يتألف من موضوع رئيسي وعدة موضوعات ثانوية مهمة في العمل يدور حولها الموضوع الرئيسي الذي يظهر بين اونة واخرى مكوناً حلقة الوصل بين الحلقات (الموضوعات) الاخرى حيث يتشكل المنظور الدوار للعمل.

٣ - التحويرات بحد ذاتها قد تعتبر خلاصات ضمنية لاسلوب التنويعات. والتحويرات ليست جديدة على الفن الروائي لكن استخدامها بتداخل وتوليف مع صيغ التنويعات اكسبها عمقاً واهمية في رواية البحث عن وليد مسعود وما طريقة الأصوات التي توزعت على طول الرواية الا معادل لفن التحويرات، وهي ايضا قد اكسبت الرواية عمقها الخاص من خلال المزج والتداخل.

٤ - «الأيقاع هو الصورة المميزة، ترتيب الاجزاء كلا واحداً، وهذا المعنى وارد ايضاً عند الماساويين الاغريق ثم عرف فيما بعد بعداً زمنياً فدل على «هيئة الحركات المرتبة في المدة»، الوزن بالمعنى الارسطاليسي» - البنيوية تاليف جان اوزياس ترجمة ميخائيل مخول ص ٤٦ - وتوضيحاً لذلك نقول ان الحركات هي صيغ الايقاع التي تستغرق في الموسيقى، وكذلك في المسرح والرقص، مدةاو زمنا (طبيعياً) لتتكون حسب مسارها المرسوم لها.

٥ - المقلوب او القلب في الموسيقى يعني اداء تركيبه صوتية (كورد) او جملة معينة بترتيب معاكس جديد يحوي على كافة العناصر الصوتية لتلك التركيبة، والغرض منه التكثيف والتوسيع من خلال اعادة النغمات نفسها بتركيبات شكلية مختلفة دون تغيير في المادة الفنية.

الفصل السابع

أثر الموسيقى في «رامة والتنين»

كانت مجلة المثقف العربي قد نشرت في عددها ٨ ـ ٩ لسنة ١٩٧٠ حواراً مع القاص ادوار الخراط اجراه القاص عائد خصباك، لفت نظري فيه حديث القاص الخراط، عن رواية له كان آنذاك ما يزال يكتب فيها، ثم صدرت الرواية قبل عامين (من كتابة هذه الدراسة) بعنوان «رامة والتنين». قال: الخراط في ذلك الحوار: «يساورني حس بأن التكنيك الفني فيها قد يكون غريباً الى حد ما اذ هو تاسوع او تساعية اي تسعة فصول كل فصل منها اتصوره عملاً كاملاً، ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى، بشكل ينطلق من بؤرة مكثفة الى اشعاعات ممتدة في اتجاهات تسعة تتكامل في النهاية، وعلى ان كل فصل منها يمكن ان يكتفي بذاته، وهو تكنيك يختلف عن رباعية لورنس داريل ومن نهجوا نهجه اذ كان يعتمد على استخدام الزمن واخضاعه لتصور الفنان، فليس الزمن في (رامة) عنصراً متغيراً ومتسلسلاً في سياق متناوب، كما في رباعية الاسكندرية ـ داريل. العنصر الزمني عندي قائم وكامل في كل جزء من التاسوع، ونواة الحدث كلها موجودة في كل جزء، اما الأنعكاسات بين الأجزاء بعضها البعض فلا تتعلق بالزمن بقدر ما تتعلق بكثافة القوام الشعوري والانفعالي في كل حالة على حدة.»

ان ما لفت انتباهي في هذا الحديث عدة جمل او عبارات هي «هو تاسوع او تساعية او تسعة فصول كل فصل منها اتصوره عملاً كاملاً، ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى. .» و «نواة الحدث كلها موجودة في كل جزء، اما الأنعكاسات بين الأجزاء بعضها البعض فلا تتعلق بالزمن بقدر ما تتعلق بكثافة القوام الشعوري والأنفعالي في كل حالة على حدة». ان مصطلح تاسوع او تساعية غير شائع في الأدب بقدر شيوعه في الموسيقى هناك مقطوعات تسمى تساعية (nonet) وهي تؤلف لتسع آلات موسيقية. لكن الرواية ضمت، في النهاية، اربعة عشر فصلاً ـ جزءاً اختتمت بـ «اليوم التاسع والأخير ذلك ليس مهماً انما المهم هو ان نستنتج من كلام الاستاذ الخراط اننا ازاء رواية ذات خصائص فنية اوضحنا جانباً منها حين تحدثنا عن رواية «البحث عن وليد مسعود» تلك الخصائص التي اوجزها الخراط بما يلي «كل فصل منها اتصوره كاملاً. ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى بشكل ينطلق من بؤرة مكثفة الى اشعاعات ممتدة في اتجاهات تسعة تتكامل في النهاية.» هناك اذن «بؤرة مكثفة» تنطلق عبر اشعاعات تمتد في «اتجاهات تسعة» هي فصول الرواية. والبؤرة هنا «الفكرة» او «الثيمة» التي اشرنا اليها في رواية «البحث عن وليد مسعود» حيث قلنا ان كل تنويعة ـ فصل فيها تبدأ وتتنامى بتأثير من الفكرة، فليس هناك فصل دون ذلك التأثير الذي لولاه لما وجدت التنويعات اصلاً والانطلاق هو بمثابة التأثير، والأتجاهات هي نفسها التنويعات، والبؤرة هي الفكرة او الموضوع، نحن اذن امام مواصفات مختارة تدل على اننا امام تنويعات روائية خاضت بحر الموسيقى وخرجت باسلوب جديد كما فعلت رواية «البحث عن وليد مسعود».

فالأسلوب هنا ركيزة الكاتب، كما الأسلوب في التنويعات الموسيقية تعتبر ركيزة المؤلف التغلغل في اعماق الموضوع وعكس ابعاده عبر عملية تحليل واستنفاد كلية الاسلوب هنا، كما في الموسيقى، يتبلور من خلال الجملة الشعرية الموحية المعتمدة على المفردة الفنية المعبرة عن اتساع الفكرة، والرواية هنا تعبير عن فكرة ما زالت تستحوذ على وجود الكاتب فما زالت موضوعاتي هي موضوعات وحدة الأنسان وغربته، مقترنة بنقيضها وجانبها الأساسي المكمل. وهو توق الأنسان الى التواصل والحب والتوحد مع الآخر مازلتُ أجد في حسية الحياة متعة ونشوة أجد في التعبير عنها بهجة جارفة. وان كانت مقترنة بنوع من صرامة الملاحظة والمتابعة التحليلية القابضة لدفق سيل الحياة» - من الحديث نفسه - ان الفكرة المتبلورة او المتحولة الى اسلوب فني في النثر يعبر عنه الكاتب في حديثه بجملته الأخيرة المتابعة التحليلية القابضة لدفق سيل الحياة.» وهنا تصوير آخر واضح لجوهر التنويعات الموسيقية فالتحليل عملية مبدأية يقوم بها المؤلف قبل عملية البناء التنويعي تحليل التركيبة النغمية والأيقاع وتحليل الفكرة الكامنة في التركيب وطبيعتها، فيما اذا كانت درامية او هي تركيبة صوتية بحتة او هي موضوعة خفيفة. فلكل نوع من الألحان طابع وتركيبة خاصة تتطلب تعاملاً تقنياً معها اثناء صياغة التنويعات. فالتنويعات التي انجزها (برتن) على لحن من (بورسل) لم تكن مثل التنويعات التي انجزها جايكوفسكي على لحن من فترة الروكوكو فلكل لحن تنويعاته الخاصة التي تنبثق من خصائص اللحن وابعاده الفنية البارزة والضمنية، اضافة الى مشاعر المؤلف صاحب التنويعات وما لها من تأثير في توجيه وتحديد طبيعة العمل لهذا جاءت تنويعات «رامة والتنين» مغايرة عن تنويعات «البحث عن وليد مسعود» في البحث وجد جبرا ابراهيم جبرا اسلوبيته عبر الاستمرارية واللانهائية التي قلنا انهما من خصائص في «الروندو» اضافة الى كونهما من خصائص في التنويعات في حين اعتمد ادوار الخراط في تنويعاته على (خصوصية الأكتفاء)، في كل مقطع تلك الخصوصية التي قلنا ايضا، انها تتوفر في «المتواليات». فالخراط مصيب حين يقول كل فصل منها اتصوره عملاً متكاملا فالرؤية لديه تكتفي بحدود مرسومة ومطلقة معاً تلك الرؤية التي تتضح ابعادها في صور متعاقبة، عديدة، تقدم، في كل مرة، جزءاً من جوهر الموضوع النواة، المتسم باللانهائية حتى بعد الأنتهاء من قراءة الرواية كل فصل مكتمل فنيا وموضوعيا. الا ان الكاتب، رغم ذلك، يتوخى «التدفق عبر ربط الفصول برباط خفي ضروري مؤثر. كما الفكرة الثابتة. فأمكانية الربط والفصل ممكنة عبر ان سيل الحياة، يفرض المتابعة والاستمرارية في الاستطراد الاستذكار ستنفاد الأبعاد التقنية والشعورية حتى اقصى مدى ممكن. وتلك مهمة رئيسية من مهمات العمل التنويعي في الموسيقى وادوار الخراط يقترب كثيراً من مهمة مؤلف موسيقي تلك المهمة التي تعنى بالصياغة من

خلال تقديم ابعاد الموضوع العرض، التقطيع، التكوين، الأنسيابية، توالد جملة عن اخرى، ظهرر مقطع اثر آخر، والعمل برمته، كنتيجة، يكون قادراً على التوصيل والأيحاء وتكثيف الحالات الشعورية دون بلوغ التصعيد المباشر في عملية التطور الخاصة بالاسلوبية الدرامية، لأن الغوص في اعماق الشعور كان هدفاً، في طبيعة الرواية، اكثر فاعلية من مسار الربط والتصعيد التقليديين المعروفين في الروايات الواقعية. ذلك ان الأسترسال شكل عنصراً بارزاً في الرواية، بدءاً من الفصل الأول حيث تكون مقومات الاساس والانسيابية هدفاً يقود الى اللانهائية المعروفة في الموسيقى. ادوار الخراط يقدم المقطع او اي جزء من الرواية وكأنه يقدم ثيمة لحنية يعمل فيما بعد، على استنفاد امكاناتها بقدرة متميزة: الجملة عنده لا تكتفي بذاتها، كذلك المقطع، انما هي تنضم تدريجياً وانسيابياً الى جمل اخرى عديدة تتوالد عن الاولى (بأعتبارها الأساس) ثم تتوالى الجمل لتكون نهراً يتدفق عبر مجرى يغرق في الاغلب تحت سيل التدفق والأنسيابية والأمتلاء الخاص. تلك هي عملية الاسترسال الفنية غير المقيدة بحدود لدى مؤلف القصيدة السمفونية: قصيدة (بسيك) او سايكو، للمؤلف الفرنسي سيزار فرانك، حيث تعرض الفكرة وتتداخل الألحان او تنساب وتتطور الموتيفات وتستنفد بحرية كي تعبر، في النهاية، عن قصة الحب التي ربطت كيوبيد وبسيك. وفي «رامة والتنين» يلعب الحب ايضاً دوراً كبيراً في عملية العرض والاسترسال والتلوين (رغم ان التلوين لا يبدو هدفاً لدى الخراط في فصول روايته، بقدر ما يهمه الأسترسال والأنسيابية والتواصل عبر ابعاد موضوع فريد وعميق معاً).

«ليس من صدق ابداً الا هذا الصدق الوحشي العاري الأول، صدق صدمة الألتقاء الذي لا يقاوم بين جسدين - اكثر بكثير من جسدين - في تجاذب يكتسح امامه كل انفصال، تلاحم انفجار نواة الكون نفسه، ارتطام الأفلاك بقوة قانون لا يقهر، التفاف العناق، والألتصاق الحميم الذي لا ينفصم، وقبلة الأعتصار والشوق الذي لا تحده حدود، فجائية وعذبة عذوبتها الصارمة الكاملة التي لا تعرف حداً، عذوبة حرية لا نهاية لها، عذوبة تحقق نهائي لا يمكن الغاؤه او نكرانه ص ١١» هكذا نجد ان الجملة المعبرة عن حركة او فعل لا تكتفي بنفسها، انما هي تتفرع وتتراكم عبر جمل اخرى تتوالد تدريجياً عبر خط التصعيد الدرامي الداخلي، تماماً كما يفعل المؤلف الموسيقي، «المقدمات» لفرنزلست، مثلاً، حيث تقدم الجملة الموسيقية بكل ابعادها التركيبية وانبثاقاتها اللحنية والأيقاعية الداخلية التي تستنفد بشكل تدريجي ولا نهائي معاً

وعنصر الأسترسال الذي تسري نبضاته في كل صفحة من الرواية يوحي بالكثير من روح التقاسيم: الفن الموسيقي الذي يعتمد في اشكاله الجدية، على الحس العالي بأمكانات وآفاق الجملة اللحنية المقدمة كوحدة لحنية يستهل بها العازف (المؤدي)

تقسيمه، ثم يعمل على تطويع تلك الجملة وتوسيعها عبر تقنية ادائية «آنية» حافلة بالتراكم والتنويع والأسترسال. كما يتضح ذلك في المقطع السابق من الرواية، حيث يتضح الحس الدرامي في الأنبثاق والتواصل. اضافة الى ذلك فأن روح التنويعات (وليس الشكل المباشر) تبرز على طول الرواية: التنويع على لحن عميق لا يكفي السرد التقليدي للأيفاء بحقه، فهو واسع، ممتلئ، مشحون ومتفجر، يستدعي دقة في التحليل ومرونة في الاستطراد، وصولاً الى «الصورة» الكلية للفعل الروائي.

الفصل الأول في الرواية يكاد يخلو من الحدث، لكنه حافل بروح الشعر والموسيقى عبر تراكمية الجمل، والقدرة الأيحائية، والتجسيد، والأداء التعبيري الخاص، كما في المقطع المذكور، وقد جاءت تلك الخصوصية متوافقة مع نبرة الكشف والشكوى والتوقع، تلك الخصوصية الرومانسية التي تتكون بأنسيابية وتفجر معاً، توحي للقارئ انه حيال لحن زاخر بالايقاعات التصاعدة المتأزمة المنفرجة المعاودة مسارها عبر منظور شيق منفتح.

الفصل الثاني يبدأ، شأنه شأن الفصول الأخرى، بمحاولة للبحث عن خلاص. خلاص قد يبلغه المرء، في البدء، في احضان الطبيعة البحيرة والنهار والسماء والهواء واللهو بما قد نعتبره اعتيادياً جداً في ظروف اخرى مغايرة «كان يخطو على الأحجار الناتئة في نشع المياه القليلة الغور. كانت قدماه تتلمسان صلابة الحجر المبتلة، وهو يكاد في كل خطوة ينزلق، ثم يثب بخفة من حجر الى حجر، مبتسماً وحده، يمد ذراعه ويوازن حركته السريعة الحرجة، وقد احس حياة جديدة. ص ٣٠» انها الحالة البديلة لحس الفقدان العميق الذي يعايشه ميخائيل حتى خلال علاقته برامة. والسؤال الملح يلاحقه رامه... «رامه... الشوق المحض، المحرق، للعودة الى حضنها الناعم الدفئ، الى احاطة كتفيها بذراعيه، الى عينيها.. رامه.. رامه، ماذا حدث ؟ أين انت ؟ أين انت الان مني قال لنفسه: لن يسحقني هذا الشوق، لن تغرقني موجته التي ترتفع وتغمرني كموجة من الدموع تصعد بي، وتسقط، لن اترك المياه المرتطمة تطويني في غمرتها ص ٣٠» في هذه التنويعة تستمر نبرة رامه، الفقدان مع مرافقة واضحة لنبرة اخرى - وكأنها احن آخر او آلة موسيقية اخرى - هي محاولة التخلص من الحس بالضياع، تلك النبرة المؤسية الخاصة المبثوثة على طول الحدث الداخلي الصامت المدوي.

في تنويعة اخرى، قد يختار المؤلف ايقاع الموضوع ويعرضه عبر تحوير لحني جديد يرافق ذلك الأيقاع الذي يظل يؤثر في المسار العام. الأيقاع هنا عام وشامل يتمثل برامه، بكل ثقلها وزخمها وتأثيرها الذي لا خلاص منه. ليس في التنويعات اللاحقة حسب، انما عبر المعايشة الوجدانية ايضاً، انها الخلاص الذي لا تحقق له بسبب تباين النظرة الى العلاقة والى مفهوم الحب عند رامة وميخائيل.

والتداعيات والأستذكارات عنصران بارزان في الرواية: ميخائيل يتذكر رامه ويستعيد علاقته بها، بأستمرار، وعبر الاستذكار تنثال الأحاديث والمشاعر والافعال الماضية المعاشة بصدق الحضور الآني «كانت قد قالت له: انه لا يضفي على شئ صيغة درامية. كانت تتحدث عن صديق لها، لا يعرفه، كم لها من اصدقاء ؟ ومن اي نوع هذه الصداقات ؟ وهل كانت تلومه، بلباقة، وتومئ الى خيط من الدراما في فهمه وتصوره للأمور ؟ نظر اليها، كما ينظر دائماً، يحاول ان يعرف من هي. ص ٣٠» انها حالة توحد دائمية تصاحب ميخائيل وتغزوه، رغبة الكشف عن كنه وأعماق رامه، ذلك الكشف الذي يستدعي استطراداً وتواصلاً في الأستذكار والتداعي، حيث يتم تقديم وتجسيد الصورة «المركبة» اوجه معين لا تكفي نظرة او لمحة لأستيعاب ملامحه (اعماقه)، والصورة المركبة هنا، هي صيغة التنويعات المحققة من خلال القدرة على امتلاك ملامح والوان ومميزات الوجه الواضح جداً الغامض جداً، نتيجة العمق والخصوصية التي استدعت ذلك الأنتباه كله من قبل ميخائيل حيال وجود رامه. ان حالة التوق لدى ميخائيل، ورغبته في الكشف هما حالة التوق ذاتها لدى المؤلف الموسيقي الذي يبغي كشف الأبعاد الواضحة والضمنية المستوعبة والغامضة غير المعلن عنها في اللحن المطلوب اجراء التنويعات عليه

واذا كان محتوى الشريط في رواية البحث عن وليد مسعود هو «الثيمة» التي اعتمدها المؤلف في كشف الأبعاد ومن ثم بناء تنويعاته عبر شمولية الطرح والتداخل والتصعيد الداخلي، فأن «الثيمة» في رامه والتنين قد أوصلها الكاتب الى المتلقي عبر زخم من مشاعر التداعي والصدام الذاتي بعالم رامه والصور والحالات النفسية المأزومة المتباينة، دون احداث اعتيادية - روائية قد تخل بالصورة «الثيمة» الخاصة التي سيعمل الكاتب على تحليل وكشف «ماهيتها» وتقديم تفاصيل حياتية «داخلية» عبر التنويعات التي تتوالى دون ان تخلو من روح المتواليات. الحدث الروائي والسرد غير التقليديين يبدءان وقت الضرورة. الصورة «الداخلية» هنا هي المهمة، وليس «الحدث» الذي افرز الصورة، كنتيجة ومع ذلك نمر بجملة هنا وجملة هناك تبرزان من أعماق الصورة من اجل تخفيف كثافة الطرح لمنظور الصورة الكلية التي قد تشغل القارئ بزخمها المطرد كذلك يفعل مؤلف التنويعات الموسيقية حيث يوزع زخم اللحن عبر المقاطع التي يراها ضرورية في الأيفاء بحق اللحن تدريجياً. بذلك تتوضح الجوانب العامة للموضوع عبر عمليات التحليل والتوزيع والمد. اضافة الى مهمة المزج بين صورتي المكان والزمان «قال لنفسه انزل الان، واذهب ابحث عنها، عبر الشوارع الليلية في القاهرة، النيل، ثم الكوبري الذي عبرناه معاً، واترك الى يميني الشارع الجانبي المفضي الى الأزقة الضيقة المزدحمة بالأوهام وانصاف الحقائق والعذابات. الى البيت القديم الذي ما تزال

تراودني صورته، بالحاح، تحمل اليّ هولات الجنون الشائهة، اتجاوزه هذا الشارع الذي لا جدوى من مقتي له، وانساه لحظة كما أنسى اشياء كثيرة، او ادفعها الى النسيان بيدي بقسوة واطلب من سائق التاكسي ان يمضي بي في الطريق الليلي، وأسأل، اتوقف عند اكشاك السيجاير اسأل عن طريقي اليها، وانحرف الى شوارع منحدرة، واطرق باب بيتها، الف عذر، على الفور تتخلف في وهمه، والف حجة، ومشهد الطارق الغريب في الليل - وهو مسافر في الفجر - تدور حوادثه وتبرز من الظل شخوص حياتها الأخرى، تتحلق به، وتتخبط في حصار التحيات وعبارات الترحيب وأهلاً وسهلاً، هل نأخذ بيرة ؟ تعشيت ؟ وكيف الأحوال، وهو يئد المشهد ويكتم الوهم ويعصر بيديه دماء الخيال الأخرق، فلن يحدث شئ ص ٣١ - ٣٢».

الأضافات ضرورة فنية عند المؤلف الموسيقي والروائي معاً لتحقيق ابعاد الموضوع وآفاقه الضمنية وغير الضمنية والمعاشة عبر تجربة مختزنة عند الروائي الذي يريد ان يقدم تجربته بطريقة تستجيب لطبيعة التجربة وتساعد على بلوغ التقنية الخاصة بالعمل. لهذا تكون التنويعات عند الموسيقى والروائي صيغة ملائمة لتحقيق الأضافات التي تسهم في تعميق الصيغة «الكلية» المركبة الممتدة للعمل. والتعميق او التكثيف هنا يعتمد على مهارة لغوية عالية ومسارات روائية واضحة وضمنية، لكن المهارة اللغوية في الرواية، عموماً ذات وتيرة واحدة، قد يعوزها التلوين الذي يخضع اساساً لعناصر التغير الخاصة بأسلوبية الرواية ؟ فالتلوين الذي يحققه المؤلف في التنويعات، كما رأينا في «البحث عن وليد مسعود» من شأنه اضفاء عنصر الاستمرارية وبلوغ التصعيد وإبعاد الملل الذي قد ينتج عن تكرار المهارة اللغوية نفسها اذا خلت من التلوين، غير ان النتيجة، رغم ذلك، تبقى رهن قدرة المتلقي في الأستجابة والاستيعاب المستمر والملاحقة دون انتباه الى اي عائق يحيل دون التواصل مع التفاصيل. من جانب آخر تساعد المهارة اللغوية كثيراً على بلوغ «الصورة» الكلية من خلال التنويعات التي تكون هي المهمة في عمل كهذا التعبير عن الحس المتأزم، والمعاناة الخاصة التي تسود الرواية وكأنها نفحة ثابتة، دواره ملونة عبر عكس ابعادها، الى جانب امكانية تجسيد ابعاد المكان بشكل يتلاءم وجوهر الحدث الآني، او الذكرى «الفصل الثاني» وادوار الخراط يبدو في روايته رساماً مقتدراً كما عهدناه في قصصه القصيرة، مدركاً اهمية التقاط اللحظة المناسبة لتقديم تفاصيلها وجوانبها وتأثيرها وصولاً الى الصورة الكلية بأندماج الوحدة المكانية وطبيعتها بالحدث (الزمن) واندلاق المشاعر بعفوية وزخم كبيرين. من هنا كان الكاتب تعبيرياً في اسلوبه «امسك بالحاجزين الطويلين على جانبي السلم، وحسُ الحديد الصدئ الخشن يخدش يديه، ويكهربهما.وارتفع بجسمه على القضبان العرضية التي تهتز وتنزل تحت ثقله قليلاً، كانت عوارض الجسد الخشبية الجافة الدقيقة الألياف تتأرجح وهو يسير عليها، عيناه

تتعلقان بخيوطها المتلوية بذكريات خُضرة قديمة غابرة قد ابيضت الان من الملح والشمس وخطوط رفيعة جداً من الماء تلمح من خلال شقوقها المستقيمة، كان لأهتزاز الخشب تحت قدميه وقع استسلام هين مرن يصعد في قلبه بنشوة خفيفة، يأخذ طريقاً طويلاً ممتداً فوق الموج الرصاصي الثقيل، كأنه يعود الى موطن قديم، ص ٤٠ » فهناك ذلك العنصر المزيج من الذكرى والمكانية والأيحاء المضاف الى المعاناة وانكشاف الحس الداخلي والتأزمات المتفجرة نتيجة البحث عن «التكافؤ» في العلاقة، وسبر غورها بما لا يحتمله الطرف الآخر، او لا يتفق معه. فالأبعاد والجزيئات المتوافقة المتضادة، المحققة عبر السرد النثري. هذه الأبعاد يحققها المؤلف الموسيقي بدوره عبر استخدام الات مغايرة تعيد لحناً كان قد قدم، لكن بنبرة جديدة مكثفة معبرة ومضافة الى المنظور العام. واستخدام الات مغايرة في الموسيقى يعتبر بديلاً للتفاصيل والاضافات المادية الضرورية التي بأستطاعة النثر ان يقدمها بسهولة. والتعبيرية في الموسيقى، هي ايضاً، تعكس موضوعاً واقعياً او قصة موروثة من خلال اظهار السمات الخاصة، وعبر اختيارات اسلوبية ملائمة. وفي نثر الخراط تظهر التعبيرية من خلال المزج بين الحركة والمكان والشعور: اجتماع وتمازج المكان والزمان سمة بارزة في الرواية، لا تمضي فقرة وصف دون تأثيرات داخلية وملامح (ابعاد) خارجية تتداخل ببعضها وتتوالف لتعكس اكثر من منظور ينبثق من جوهر الصورة العميقة المنطلقة خارج أسر التأطير. والتأثيرات الداخلية وتجسّد المشاعر المتباينة المتصارعة في الرواية بديل واضح لتوسع الحدث او امتداد الموضوع طولياً وعمومياً وصولاً الى التطور «التقليدي» المعروف في الرواية الواقعية، انها قدرة النثر الكامنة في اللغة التي تستعيض عنها الموسيقى بحرية الأداء المطلقة الغامضة غموض المشاعر المعبر عنها بالأصوات دون الكلمات. الموسيقى تعجز عن التعبير المباشر، لكنها تسمو وتسعى لبلوغ المطلق غير القابل للتحقق، طبعاً، ومثل هذا السر المعروف في الموسيقى ناتج عن اعتماد هذا الفن على الاستمرارية والأنسيابية والتدفق والتواصل عبر الأزمان دون تحديدات مادية مباشرة.

واللحن الدوار بارز على طول الرواية. ليس شرطاً ان يكون لحناً بالمفهوم التقليدي، انما قد يكون اللحن الدوار بصيغة ايقاع معين او نبرة محددّة او حتى «صوت» معين مصاغ لغوياً كما في بعض الروايات «ثلاث سنوات» لشيخوف. والنبرة الدوارة في رواية الخراط هي «رامة»: لازمة مكرورة تشكل حلقة وصل او ربط بين الأجزاء وتحقق جانباً من اسلوب «الروندو» غير ان اللازمة «مفردة» وليست جملة او وحدة موضوعية تدور حول الموضوعات الأخرى، لهذا يستعيض الكاتب عن ذلك بقدرته التراكمية في البناء والاسترسال والأنسيابية المتغلغلة في المسار المستعادة بحكم الاستطراد والتنويع، بذلك يستبدل الكاتب «الثيمة الدوارة» بالأسلوب المتدفق المتواصل في شد وارخاء و غوص في

الداخل واسترسال عبر منظور اللوحة الخارجية، فيما تبرز النغمة الدوارة «رامه» خلال ذلك، في نداءات واستغاثات تفصح عن قيمة موضوعية «مصيرية» بالنسبة الى ميخائيل، مما يضفي صفة الثيمة ضمنياً على النغمة، فتتحول عبر هذا المفهوم، الى لازمة تؤثر في بلوغ شكل الروندو.

قلنا ان الاسترسال الذي يعتمد عليه مؤدي «التقسيم» في الموسيقى متوفر في رواية «رامة والتنين»، هذه الرواية التي تبدأ وتنتهي او لا تنتهي، وهي توحي بصورة نهر عميق ينساب وينحرف ويتواصل ويمتد بلا تحديد او حدود، اي بتلقائية تدخل في صلب عملية التقسيم الموسيقي، في كل مقطع نطلع على جزء من الموضوع: استذكار او نداء او حركة لا تكتفي بنفسها، بل هي تنبثق وتؤثر ثم توحي بشئ آخر قادم لكن دون تحديد او قسر، ودون صيغ سردية مباشرة، مادامت الأنسيابية والتلقائية «المقننة» هدفاً جوهرياً في الرواية من شأنها تحقيق اللانهائية في الأداء: الصور الجزئية، العرض المتكرر المتواصل عبر محورية حدث معين، الاستمرارية، وما الى ذلك من عناصر اخرى مماثلة يشدها كلها خط العلاقة الداخلية المأزومة عبر الزمان المعاش والماضي والمستقبل حيث تتعاقب الحركات المتباينة المركبة المتداخلة المتواصلة عبر خط طولي واضح عميق الغور، فأذا كان عازف التقسيم الخبير يستطيع ان يتواصل في ادائه، ويبني جمله وفواصله اثر عزف نغمة رئيسية تمهد لعملية التقسيم، فأن ادوار الخراط يمتلك قدرة اكثر وضوحاً في توسيع وتعميق جملة واحدة او صوت معين، وبلوغ امتداد واضح عبر الأسترسال والتراكم السردي والوصفي، دون ان تقتصر الأمتدادات (التي تعتبر روح التقسيم) على تصعيد فني نهائي، انما اسلوبية الاستحواذ على الابعاد (مع توفر التلقائية) تسعف المؤدي لجمع الأجزاء وابراز المؤثرات والتباينات المكانية والتداخلات الزمنية وكشف طرق انطلاقاتها من «البؤرة» المركزية للحدث - الرواية. فالكاتب في روايته هنا مثل مؤلف القصيدة السمفونية الذي لا يعنى بالبناء الصارم التقليدي، لأن اهتمامه يكون منصباً (كأسلوب) على ضرورة عكس الداخل والأيحاء بالمشاعر المتباينة وتعميقها حسب الموقف - المواقف والضرورة، حيث تتصاعد الأجزاء وتخفت ايقاعاتها عبر مستويات تعبيرية يصعب اخضاعها الى شكل محدد

في الفصل الثالث يستعيد ميخائيل علاقته برامة، ويتذكر، ويعايش كنه تلك العلاقة: علاقة غير متكافئة، اندفاع ميخائيل الكلي نحو رامة وامتلاؤه بالحب، ومعايشته الواقع (معايشة رامه لعلاقة حقيقية ايضاً لأنها نابعة من شخصيتها المستقلة ونظرتها الخاصة الى العلاقة)، ومعايشة العلاقة حيال الوجود. لكن التوحد هنا من جانب ميخائيل سمة بارزة، نبرة حزينة مؤلمة في مسار العلاقة الشمولية بين البطل وبين ما يحيط به. رامة تعايش انفلات الحب من بؤرة غير مستديمة ومنظور غير احادي البعد، انما ميخائيل

عندها مجرد واسطة لـ «سد ثغرة، مجرد ظهور انه مقبول على علاته».

ان كل فصل في الرواية جزء قائم بحد ذاته، متكامل وحده، رغم ان عملية التلقي بين القارئ والرواية قد تصنع بعض الحواجز بينه وبين مهمة الاسترسال والمتابعة، فالنهر عميق وواسع ولابد من دربة كافية عند القارئ كي يستطيع التواصل دون عناء حتى النهاية. وهذه الخاصية مصدرها في الرواية اللغة المركزة،الشفافية، المقصودة وغير المقصودة معاً، فهي تشكل في احيان كثيرة تحديدات مسبقة ومسارات معينة غير اعتيادية صادرة عن مفهوم الحرية في التكوين والرسم، اضافة الى بروز «التلقائية» الضرورية في السرد، حيث تبرز معها القدرة على امتلاك الادوات، كافة، وتطويعها بشكل «جديد» يؤمن ضرورة الاسترسال النثري، مما يسبغ على الرواية سمة التجاوز والأبتعاد عن السهولة التي قد تصل عند بعض الروائيين عندنا حد التسطيح اللغوي والتعبيري

الحرية في اختيار الأسلوب «العام»، الخروج على النمطية واختيار المفردة «الجديدة» التي تفجر المعنى الداخلي، ومد جسور عريضة حول محاور المقطع الروائي والجملة الواحدة التي تأتي مشحونة بأبعاد عميقة تخضع لعملية تجزئ وتحليل وتركيب دون فواصل او روابط تقليدية، انما الأنسيابية والجريان والتدفق، كعناصر اسلوبية تظهر على طول الفصول لتعكس جرأة فنية قادرة على تجاوز الحدود الشكلية التي قد تحيل العمل الروائي، احياناً، الى قطعة مشطورة من حجر ثمين. فالخروج هنا مثل خروج الموسيقي الرومانتيكي الذي يضحي بالنمطية المستهلكة حتى لو كانت ضرورية حيث انطلاقاً من يقين البحث عن منابع (داخلية) محفزة متفجرة بتوق الأنسان [illegible] والمغامرة والخلاص.

وانفلات المسار خارج حدود نمطية السرد عبر الفصول، وخوض مجاري عوالم واجواء غير منفصلة عن الخط الروائي يقودان القارئ الى رغبة التكشف رغم صعوبة التواصل (كما يتم التكشف والتواصل عبر الأصغاء للقصيدة السمفونية) التكشف الذي يتم من خلال تحقيق العلاقة بين العوالم الجانبية الواسعة وبين المسار العام ضرورية حيث تتكون القناعة بالقدرة الفائقة على التوسيع والتعميق وعكس جوانب اللحظة الآنية الماضية الآتية وعمقها الخاص والعام، تلك الأبعاد التي ما ان تستنفد حتى يتم الأقرار بجدوى الحرية والأسترسال في الأداء.

نحن اذن امام خصائص نجدها، في الوقت نفسه، في الموسيقى الرومانتيكية وبالأخص فن القصيدة السمفونية التي اتاحت حرية التعبير والأداء للمؤلف وفن التنويعات ايضا تتسم بتلك الخصائص التي كانت ضرورة من ضرورات الأضافة الفنية الى الاشكال الفنية رغم كثرتها: الحرية الأدائية في تقديم مقطع يحمل شحناته الخاصة ونغماته الخاصة المنبثقة من ضرورة تحقق الأنفلات والتشعب نحو مسار طارئ ذي

علاقة يؤثر فيها البعد النفسي والمعنى الشعري الكامن وراء النغمة ـ الجملة، او المعنى الأسطوري النابع من اجواء حلمية يكتنفها الوضوح والغموض معاً، دون مقدمات ولا نهايات، انما الحلم او الحالة الحلمية، الحالة النفسية لا تحدها مقدمات ولا نهايات، وهنا قد تطغى نغمة معينة واضحة اساسية في هذا المقطع او ذاك تعكس طابعاً او لوناً مقصوداً، وقد تأتي هذه النغمة على شكل صوت واحد (حرف موسيقي) يمتد ويتواصل فيما يُبنى فوقه لحن محدد يشكل ذلك الحرف عموده الفقري. تماماً كما يشكل حرف (الحاء) قيمة موسيقية ـ صوتية ولغوية وتشكيلية في المقطع الآتي من ص ٩٢ «حرارة تحمش حياة حروناً تحرر حينا، وتصوّح في رياح الحرور. وحوحة فحيح يبرح بي حنين الى الحِرز الحريز يحز في اللحم الحي، تحريض على حرب محطومة الرماح في احراش الحيوانات المحروقة، تحتدم في فحمة وحشيتها الحميمة، تقتحم الحصون تحض على المحارم الحرمات وتتحدى حوافرها جريحة. يحل في حومة كفاحي تحط البحار، انحدر في حفرة الصباح، الاحجار تتحلق بي بلا حراك، الأحجار تتحلل تستحيل مشاشات مذبوحة، بحت حمحمة الحسرات الكسيحة، أرزح تحت الحيطان على ساحتي الحمراء الجارحة حيث احلامي ضحايا مسفوحة، حوريس يحلق ويحط ويحوم ويحط ويحلق في حقول القمح المحروثة، ويحمي بي حمض الملح، سبحاتي سلاح، تطوح بالصروح تجتاح الحبوس تفوح منها رائحة الحمم، احتضن الوحوش في حميا سحاب حاد الحواف، تحدق بي حشود من غير حدود، احشائي تحترق بالصيحة اللافحة الحرية، حقيقتي الوحيدة حبي الحرية حريق».

صورة حلم كابوسي، حالة تأزم وعذاب يطوح بكل شئٍ،جو يعكس غموض وقوة الأسطورة. ودلالة حرف الحاء التي تمتد كنغمة مسيطرة تنتشر داخل النفس المتوحدة الهائمة في اجواء العشق والحلم والغربة والنغمة المسيطرة، المكرورة، قد تظهر ايضاً في التنويعة على شكل نبرة او ايقاع بارز متواصل متوال، لا يتغير الا اذا استدعت الضرورة الفنية ذلك.

على هذا يقترب ادوار الخراط من اسلوبية مؤلفي الموسيقى الرومانتيكية الذين استغلوا روح الملحمة والاسطورة والتراث وحتى مفردات الفنون الكلاسيكية وقت الضرورة في قصائدهم وسمفونياتهم التي كان الحلم فيها قيمة كبيرة تحولت بفعل القدرة الأنشائية الى تقنية جديدة مضافة قد تبدو غريبة، او هي فعلاً غريبة على التأليف التقليدي. ففي رواية «رامه والتنين» تبرز تلك الخصائص بوضوح. والزمن في الرواية يتغير ويتداخل ويتتابع بعفوية وحرية ولا قصدية وبجرأة يفتقدها التقليديون ـ وتلون الأيقاعات وتغيرها دون تحدد وتتابعها في خطوط لحنية جريئة، هي بالمقابل، من خصائص القصيدة السمفونية ـ كذلك نجد الكثير من المقاطع والجمل التي تبدو في الرواية، غريبة،

غير مرتبطة بالسياق لكن الصورة الكليـة ـ الداخلية تـدل على عكس ذلك، فـالجمل والمقاطع الآنية مرتبطة بالبناء العام اشد الأرتباط لكن اللاترابط قد يظهر، من الوهلة الأولى للقارئ وسبب ذلك اعتماد الرواية على التداعي والحلم والأنفلات من أسر التأطير. الأنفلات الذي يستدعي استخدامات لغوية جديدة او غير مستهلكة تتطلب قدرة خاصة على التركيب، ولم اشتات الحلم ـ الصورة، والجو غير الأليف عبر اصوات ونغمات ـ نداءات لو جزأتها لبدت باطلة بلا معنى، لكن لو قدمتها دون تجزئة ـ كما في الرواية ـ وعبر سياق صورة كلية مقصودة بحرية، لبدت مؤثرة في المسار رغم التباينات الايقاعية وتباين المفردات غير المترابطة، في آن واحد. «اريد ان اقول احبك هل تسمعينني اسألك هل تنادينني انت ايضاً اسخر من براءة هذا كله هل هذه عاطفة نيئة ما ارخصها وما اشد هوانها وابتذالها هل هذا الشوق هذا الحب هذا النداء هذه الرغبة اللاعجة في رؤيتك مرة اخرى في احتضانك في الغوص في ارضك هذا التوق المحرق الى ان أجمعك بين ذراعي ان أغرق وجهي في نهديك هذا الحس دائماً بالاستحالة استحالة اجتماعية وعـاطفية وربما فيزيقية ايضاً. هذا عنصر جديد وغريب عليّ ومشكوك ايضاً ودائماً. ومشكوك فيه وأمره معذب مع الوعي الحاد بل وسطوعه من الخارج في ضوء قاطع ـ هذا كله عاطفة رخيصة رخصة طرية القوام اليس هذا جنون مراهقة ام هو جنون المراهقة الثانية كيف لا اقاوم ولماذا اقاوم اصلاً لماذا ايضاً العذاب الذي يشتعل بنار ثابتة لا تهتز مكتومة متقدة لها حريق الثلج الأبيض نقطة ساطعة بؤرية صلبة لا تنشرخ مدفونة في الارض من غير اشعاع لا تطيق العين ان تراها من توهجها المحبوس المقفل على حدوده عذاب يطوح بكل شئ في اركان العالم الاربعة لا يطيق الصمت صارخاً يجأر في النهاية بمل صوته يتخبط في اجسام النجوم يسد فوهات المحيطات الفاغرة يشد على نفسه أعمدة العـالم فتتشقق وتقرع وتتهاوى في زلزلة عاصفة من التراب يختنق وجسمه صخور تتحات تتندى بقطرات مالحة تتيقظ حوله الضباع الراقدة ذات سيقان النعام، وتحفر التراب لترمي بعيداً عنها الأصابع المفتوحة الحادة المفاصل التي لم تقبض على شئ ابداً السمك بمنقاره الأحمر الوديع يلقط ثم يسقط حبوب السماء الكواكب المشعة التي اصابها العفن وتفسخ لحمها المسدف النضوج... ص ٩٣ ـ ٩٤».

هذه الأنسيابية والحريـة في الأسترســال، هذا التـدفق الشعري، والانثيـالات اللاشعورية، هذه المفردة وتلك الجملة المتفجـرة، المشحونـة بالمعنى واللامعنى معاً، بالتجريد وجو الحلم والواقع، الواقع الرازح تحت وطأة العذاب واللاجدوى، حيث التوق الى الانطلاق والأنفلات عبر مهاو سحيقة واجواء بعيدة، والتماعات غريبة مؤثرة، وصور غير معقولة، وانطلاقات حسية لا يبررها غير الحلم بهذيانه وغرابته وسهولته.

مثل هذه الحرية في الأداء اتاحت الفرصة لظهور النغمة الجديـدة في موسيقى

القرن العشرين (والتحرر الذي حققته القصيدة السمفونية ربما كان البداية لظهور تلك النغمة فيما بعد)، النغمة التي بدت نشازاً في البدء (كما رأينا في رواية ـ المزيفون ـ).
لكن ذلك النشاز كان ضرورة فنية أملتها شروط التغير في الأدوات والأداء والأشكال الحديثة، وقد برزت الضرورة في وقت استنفد فيه المؤلفون الأمكانات والاساليب التي ورثوها، فكانت الأجواء الجديدة بديلاً لتلك الاساليب. وقد عني المحدثون بذلك من اجل إبعاد النغمة المكرورة عن المتلقي وتخفيف الرتابة التي قد تصيبه. فهل يبدو ادوار الخراط هنا في الموقف نفسه، باحثاً عن المعنى الجديد الكامن وراء المفردة الجديدة والتشكيل الذي يبدو، لمن يعوزه التركيز، غير مترابط في بعض اجزائه ؟ وهل وصلت الرتابة عندنا، نتيجة الأبداع الوفير والتكرار في الاشكال والاساليب، حداً استدعى معه هذا التجاوز ؟ تجاوز نسبي واضح اضفى على السياق اجواء الحلم والتجريد الضروري، مما ادى الى تدفق لا محدود في الاسلوب ـ التناول. وزخم في التتابعات السردية غير المألوفة، فكان القارئ تحت تأثير مراقبة ما يجري بحذر وفطنة حيث التحولات الجريئة من الواقع الى الحلم عبر استطرادات غير تقليدية. اضافة الى الهيمنة اللغوية الموحية بالتهويمات التي كادت ان تجعل القارئ يهتم بالتفسير الذي يبعده احياناً عن متابعة المسار وجره الى المتعة التي اعتاد عليها.

في الرواية يشكل الموضوع الرئيسي «الشعوري» محوراً يتغلغل في كل تنويعة ويحمل شيئاً من خصائص اللحن الدوار، ويتضح ذلك في السياق عبر ما يلي:

١ ـ رامة وميخائيل: حضورهما الدائم يشكل نغمة متواصلة تتردد اصداؤها على طول الفصول، وتتنوع ايقاعاتها عبر الشد والتأزم، البعاد والتلاقي، التكافؤ وعدم التكافؤ في تقدير ماهية العلاقة.

٢ ـ تتابع الصور التي ترافق الحدث الآني ، وتزيد من منظور المتلقي وتعقده، صور لا تخلو من غرابة وتفخيم، الا انها تضفي بتكرارها وتنوعها وحدة موضوعية خفية ومؤثرة معاً على الرواية، اضافة الى الانفلاتات والأيقاعات والاضافات الجريئة في مسار الرواية.

ميخائيل ينفرد في معاناته بفعل التزامه الشديد حيال الحب، حيال العلاقة المتحققة التي يحس بها غير متحققة او غير مستوفية لجوهر منظوره في التجربة نتيجة تكوينه الذاتي وتأثيرات البيئة عليه «ورفع وجهه من الحمأة العذبة المحتشدة وذراعها تشده الى حضنها شدة خفيفة. وهو يسقط فجأة وبأحتدام على فمها المفتوح يا حبيبتي ما الذي يفصل بيننا، مع ذلك ؟ ما للهوة الفاغرة بين جسيدنا الملتصقين في عرق شهوة الفجر الأولى ؟ ما الغربة الضاربة في عظم العناق ؟ ص ١٢» معاناة ناتجة عن تباين موقف الطرفين حيال العلاقة: ميخائيل ورامة الاول يبغي المطلق في العلاقة والتفرد في الحب، والثانية وتنشد العلاقة العامة المتعددة عبر منظور طبيعي،

فهي لا يهمها ان تحدد موقفاً ثابتاً من ميخائيل علاقتها به ليس نتيجة تعادل نظرتيهما ازاء الحب، انما نتيجة موقف ميخائيل وحده، ذلك الموقف الذي يجعل العلاقة غير المتكافئة مصيراً لا مرد له، واللقاءات لا تمر بيسر وسهولة، انما هي مناسبات تتفجر خلالها مشاعر ميخائيل، وتتدفق الأحاديث النفسية عذبة، مؤسية، منوعة، احاديث أشبه ما تكون بلوحة تعرض في كل مرة عبر منظور جديدة يكثف قيمة اللوحة بعد ان يتم عرض الأبعاد والجوانب كافة. تماماً كما يفعل المؤلف الموسيقي في التنويعات حيث يعرض مكونات اللحن الاساسي وأبعاده عبر زوايا عديدة، متباينة ومتحدة معاً، ومتداخلة ضمنياً فيما بينها مكونة الصورة العامة للشكل.

اللاتعادل في العلاقة يتمثل في الغناء في الحب من جانب ميخائيل وفي ممارسة الحب من قبل رامة على مستوى قد لا يزيد عن ممارستها اية حاجة يومية اخرى. هذا اللاتعادل يتمثل في عنصري الرجل والمرأة ـ في الرواية ـ كطرفي نقيض: الحب، الحاجة، المعاناة، الأيقاع الحاد واضح المعالم، والايقاع المتراخي، النبرة الدرامية الحاسمة المؤثرة، والنبرة الغنائية الشفافة غير الحاسمة التي لا تترك أثراً دون وجود النبرة الأخرى. الموضوع ونقيضه: انبثاق النقيض من الموضوع بشكل طبيعي، كما تتكون العلاقة بين رجل وامرأة، بشكل غير مفتعل يؤدي تمازجهما وتفاعلهما الى اكتساب الشكل ابعاده التقنية الممكنة والمستنفدة معاً. هذا التضاد يتضح في شكل «الصوناتا» بين الموضوعة الأولى والثانية، ويتضح ايضاً في طبيعة لحني التجاور في القصيدة السمفونية التي لا تلتزم بنظام الصوناتا (رغم انها تستفيد منه). فالأسلوب هنا قريب من القصيدة السمفونية: الامتداد الأفقي، تعدد المنظور في اللوحة الواحدة، ابراز وتجسيد الأمكانات الداخلية للموضوعة الواحدة او الجملة الواحدة، وحتى الكلمة الواحدة ـ النبرة او الأيقاع، وكشف عناصر اللون الواحد المكون من عدة الوان ضمنية، كل ذلك ليس بهدف بلوغ شكل معين (يتكون بالضرورة) انما بهدف كشف الزوايا المتعددة وتحقيق استرسال غير محدود، وعرض أدق التفاصيل الجامعة بين قطبي الرواية غير المتكافئين. واذا اضفنا الى ذلك اسلوب الأنتقال من حالة الى اخرى، من مكان الى آخر، من زمن الى آخر بجرأة وحيوية على طول الفصول، وهي انتقالات تقابل في قوتها انتقالات اللحن من ايقاع الى آخر ومن منظور الى آخر بفعل التوزيع الآلي المنوع، ومن حس داخلي الى صوت خارجي (آلي) أو حسب المرونة التي يبلغها مؤلف القصيدة السمفونية ـ اذا اضفنا هذا الى ما تقدم، فأن اسلوب التجاور المتضمن التضاد (التوافقي) في طبيعة الموضوعة والتضاد في الأيقاع ينسحبان بوضوح على النثر الروائي في رامة والتنين. القصيدة الروائية التي يحل فيها النثر محل اللحن، ويحل التقطيع بدل الأيقاع، وتبرز المرونة عبر المنظور العام الواسع للرواية، الذي يبدو بلا نهاية، واللانهائية سمة اسلوبية تتضح في

شكلي التنويعات والروندو كذلك في القصيدة السمفونية: الأسترسال والأنسيابية والتدفق والانفلاتات والتجليات المتمثلة بصيغ الأحاديث النفسية المعبرة عن تأثيرات العلاقة المأزومة على طول الرواية.*

ملاحظات أخيرة.

اذا كانت سمات القصيدة السمفونية واضحة في رامة والتنين، فأن اسلوب التنويعات هو الآخر يبرز على طول الفصول بفعل تأثير رامة المستمر: كل فصل يعكس، عبر الحدث والمفاجاة، اي من خلال ميخائيل، جانباً من ذلك التأثير (الداخلي) اضافة الى حيوية الفصول المكتسبة من الفعل النفسي الذي يتحقق عبر شخصية ميخائيل.

واقتراب الرواية من التنويعات يتم ايضاً عبر بروز المنظور المتعدد للوحة الواحدة، ذلك التعدد الذي لا ينشد «التكامل» عبر «التفاعل» بقدر ما ينشد الحرية في الأداء، الاسلوب المعبر عن جوهر الموضوع وخصوصيته: لأن طبيعة العلاقة بين رامة وميخائيل، ومنظور الحب الرائع المتزمت عند ميخائيل، تطلبا تلك المرونة المقصودة والأسترسال الذي لا يتوفر الا في التنويعات وفي القصيدة السمفونية، وفي الفنتازيا ذات الحرية المطلقة في التعبير والأداء.

والتأثير العام، والحيوية وخصوصية الفعْل، تشكل خطاً رفيعاً، قوياً متماسكاً، يشد اطراف (فصول) الرواية واجزاءها ويحقق وحدة موضوع خاصة، رغم ان (سلسلة) العرض المتأتية من تلاحق اجزاء اللوحة (الفصول) المستعملة في صيغة المتواليات قد أثرت هي الأخرى في اكتساب الرواية شيئاً من هذا الفن: الفصول لوحات تعرض منفردة ومتصلة بتقنية يفرضها العمل: الخصوصية في اداء كل فصل، المرونة في التواصل وربط الفصول دون تحدد باساليب نمطية، لكن عبر ذلك الخط الدقيق المتماسك من الحيوية والتدفق.

اما سمة التنويعات في الرواية فتتضح عبر مهمة الكاتب في تقديم جزء من اراء ومشاعر وعالم الشخصيتين في كل فصل. ومثل هذه العملية «المتواصلة» تظهر عند مؤلف التنويعات الموسيقية، حيث يقدم في كل تنويعة جزءاً من الموضوع، جانباً من الأبعاد الضرورية مقطعاً ذا علاقة بالموضوع، او حتى مقطعاً جديداً لا علاقة له بالموضوع لكنه يؤثر في المسار والبناء: تقديم الأجزاء عبر عملية تجميع كلية، وتلك هي العملية التي لاحظناها في «البحث عن وليد مسعود»، ونلاحظها في (رامة والتنين)، هذه الرواية التي اهتمت بالحس الداخلي الذي طغى على الفصول كافة، كتعويض عن المسار التصعيدي المعروف في الرواية الدرامية، فكانت، نتيجة ذلك، اكثر قرباً الى اجزاء التنويعات الموسيقية: كل فصل يقدم قيمة جزئية معينة من القيمة الجوهرية الكلية للثيمة، دون ان

يكون هناك مبرر لبلوغ التصعيد او التطور المعروفين في شكل الصوناتا رغم توفر تطور خفي واضح يشد اجزاء الرواية بتأثيرات متفاوتة، دقيقة، غير مقصودة لذاتها، غير ان الأمتداد الأفقي يبرز اسلوباً رئيسياً في الرواية، مما يقربها من اسلوب المتواليات ذات الأمتداد الطولي غير المعني بالبناء العمودي. اضافة الى روح التنويعات الواضحة في الرواية حيث بروز تأثير رامة في كل فصل، كذلك بروز الشخصية المؤثرة: ميخائيل حيثما برزت رامة: شخصيتان تؤلفان الموضوعة التي تمتد وتتواصل وتتشعب عبر الفصول. لكن دون تطور درامي مقصود، لأن الموضوعة لم ترافقها موضوعات (موتيفات) اخرى فاعلة ومؤثرة في عملية البناء والتصعيد. على هذا كان الشكل الطولي الاستطرادي غالباً على الرواية، وقد جاء ذلك الشكل على طريقة المتواليات، مجزءاً عبر سلسلة من المقاطع واللوحات، يمكن ان يكون كل جزء مكتفياً بنفسه، ويمكن توصيله بجزء آخر ذي علاقة عضوية به على طريقة التنويعات، ويتضح ذلك في قول الاستاذ الخراط «ان كل فصل يمكن ان يكتفي بذاته» ذلك ان نواة الموضوع مبثوثة في كل جزء دون استثناء «اما الأنعكاسات بين الأجزاء بعضها حيال البعض الآخر فلا تتعلق بالزمن بقدر تعلقها بكثافة القوام الشعوري والأنفعالي في كل حالة على حدة» تلك هي القيمة العالية الخاصة بالرواية: رامة وميخائيل، وتشعبات العلاقة وتعقدها. النواة الثيمة التي تظهر وتتنوع ابعادها كاشفة عن الداخل تدريجياً، عن التأثيرات التي تبثها النواة في الأطراف، كما لاحظنا في رواية «البحث عن وليد مسعود». اضافة الى التكثيف الذي يتم تدريجياً خلال كل فصل، حيث الأحاديث النفسية، والكشوفات الذاتية المأزومة المتصارعة خلال زمن الرواية الذي لم يتقيد بالزمن التقليدي الشائع في الرواية، انما الأنسيابية والتواصل كانا كفيلين بجعل رواية «رامة والتنين» ذات نهاية مفتوحة مرنة، تتسم بأستمرارية خاصة وجديدة في الرواية العربية.

● لا نفضل ايراد مقاطع دالة هنا من الرواية، لان الخصائص التي نذكرها تنسحب على الرواية ككل وليس على مقطع او فصل دون آخر. لهذا لابد من قراءة الرواية قراءة متانية قبل الاطلاع على هذا الفصل وكذا الحال مع فصول هذه الدراسة.

الفصل الثامن

أسلوب الف ليلة وليلة وفن التقاسيم



اقول اسلوب «وليس» «شكل» لأن الأسلوب هو الطريقة الفنيـة لأحتواء المعنى والمضمون من جهة، وتوصيله الى المتلقي من جهة ثـانية. والاسلوب في مـاهيته يعني «روحية» الفعل الفني المطروح عبر منظور «المؤدي» القادر على إيصال المادة الفنية الى المتلقي بالشكل الذي يفصح عن «قصدية» هذا التوصيل الذي يحقق الاحتكاك والملامسة بين المؤدي والمتلقي. ولا أظن ان ثمة شكلاً محدداً، مقصوداً اعتمدته حكايا الف ليلة وليلة، رغم توفر خصائص شكلية في العمـل ككل، لهـذا جاءت الليـالي في صورة من «الانفتاح» الاسلوبي الذي احتوى عدة اساليب فنية معروفة في موسيقى الوقت الحاضر.

والانفتاح الذي نقصده هو طابع فني وجمالي يتسم به الكثير من الفنون العربية والاسلامية والشرقية، من ذلك، على سبيل المثال، انفتاح العمارة الاسلامية بباحة او ساحة واسعة تضفي على المكان «السعة» التي قد تعتبر احدى سمات الانفتاح الروحي الذي يقترن بالدين الاسلامي، او ان السعة تعتبر احدى خصائص البيئة المكانية المتمثلة بالامتداد واللانهائية ومـا الى ذلك من منظورات «مـادية» تـؤثر في المنـظورات الفنية والفكرية، واعتقد بأن لطبيعة المكان علاقة مباشرة ونفسية بطبيعة التكوينـات الفنية، ففنون الانفتاح المكاني «الصحراوي» اصلاً هي غير فنون «الصعود المكاني» المتمثل بالجبال. لهذا كان الأرتجال والاسترسـال والشكل الافقي سمـات واضحة في فنـوننا الشرقية والعربية، فيما كان التحدد الشكلي والهارمونية «الشكلية العمودية» سمـات اخرى في فنون الاراضي ذات الطبيعة الجبلية، وفي موضوعنـا يبرز الأمتـداد الأفقي والانفتاح «الاسترسال» كمثالين في طبيعة فن التقاسيم وفي اسلوبية الف ليلة وليلة التي تعتبر- رغم انها ليست رواية- احد الأمثلة البارزة ضمن النماذج الفنية الموسيقية التي اوردناها في الفصول السابقة، ونقصد: اساليب الدوار والتنويعات والمتوالية، اضافة الى روح التقاسيم الموسيقية المتغلغلة في فصولها بتلقائية فريدة، ان دلت على شيُ، فأنها تدل على مدى العلاقة بين فنون الشرق وبعض الفنون الموسيقية التي اعتمدت «الأرتجال» صفة اساسية لها، عند الشعوب كافة، قبل ظهور الأشكال الفنية. ان مرونة الأداء ـ الاسترسال كانت سمة بارزة في جوهر الحكاية القديمة، الحكاية الشعبية او الاسطورة التي قصدت التواصل والقص والسرد عبر الزاوية التي يلتقطها المؤدي ويراها ملائمة للتأثير، من خلالها، في المتلقي. تلك بعض سمات فن التقسيم الذي يلعب «الارتجال» دوراً واضحاً في ادائه، وقد كان الأرتجال سمة واضحة في فصول الليالي كما سنرى. اما خصائص المتوالية في الليالي فتتضح عبر الفصول المجزأة المجتمعة المتسلسلة المترابطة المفصحة عن الفكرة العامة. والف ليلة وليلة شأنها شأن المتوالية والتنويعات لا تبغي تحقيق الفعل الدرامي، اي انها لا تعتمد العرض والتصعيد في البناء، بل هي تهدف الى التواصل والتأثير في المتلقي ـ شهريار ـ من خلال التدفق كمـادة، ومن خلال الشد

والتشويق كقضية اسلوبية كان من شأنها استمرار حياة شهرزاد وخلاصها من الموت. على هذا كانت الف ليلة وليلة في مقدمة الاعمال القصصية التي تناولت مفهوم الشد ـ التوتر (Suspens) بعد فن سوفوكلوس المعروف في الدراما خاصة في رائعته اوديب. والروائي الانكليزي إي.م. فورستر يشير في كتابه «سمات الرواية» الى اهمية عنصر الشد في الف ليلة وليلة ويعتبرها من القصص الرائدة في تناولها هذا العنصر الأدائي الذي اصبح معروفاً في فن القصة الحديثة.

لكن المهم هنا هو تناول الف ليلة وليلة عبر زاوية اخرى، هي اسلوب العرض ـ السرد والانسيابية والتلقائية والتنويع والتتابع. هذه الزاوية التي تفصح عن «ابعاد» فنية معروفة في فن الأداء، عموماً، وفي فن التقاسيم بشكل خاص. فالأبعاد التي نقصدها متوفرة في كل من التقاسيم وفي الليالي، وهي: مرونة الشكل غير المحدد بزمن معين ولا ايقاع واحد محدد، انما تعددية الايقاع واستمرارية الزمن يشكلان (وحدة موضوعية) فنية واضحة. انه التعدد في عناصر الابداع الفني الفطري الذي تضمن «تقنيات» اثرت، فيما بعد، في الاساليب والاشكال الفنية عبر العصور. فقصص الف ليلة وليلة كانت احد المصادر المهمة في نشوء القصة والرواية، فيما كان التقسيم مصدراً لنشوء بعض الاساليب الموسيقية المعروفة في الفنون الحديثة كالرستاتيف (الاداء المسترسل في الغناء والاوبرا حيث ينفرد المغني في اداء مقطع ذي وزن حر غير محدد، وهو ما يعتمد عليه التقسيم في الاداء). واعتقد بأن التقسيم او اسلوب التقسيم (جوهره وليس صيغته رغم وجود صيغ مشابهة حيث نجد الرستاتيف كما ذكرنا والارتجال الفني الذي كان يمارسه المؤلفون منذ او قبل العصر الباروكي وحتى مطلع العصر الرومانتيكي رغم الاختلاف الفني في ماهية واسلوبية الارتجال والتقسيم الا ان روح الاداء الآني تتضح في كليهما، خاصة في بعض الاعمال ذات الطابع الارتجالي رغم انها مبنية على وزن وشكل محددين). اعتقد بأن جوهر التقسيم قد انتقل من الشرق الى اوربا عبر الاندلس، رغم ان فنون الموسيقى «الغناء» عموماً اعتمدت، في كل مكان، منذ بداياتها، على الاداء ـ التعبير الحر، وذلك قبل ابتكار الاوزان والايقاعات التي بنيت عليها الاشكال الفنية الأولى. فلو قارب باحث بين فن التقسيم الذي مارسه فنانو الشرق العربي ـ الاسلامي وبين فن التنويعات الذي مارسه الاوربيون لوجد اكثر من علاقة تشترك بينهما، كالاشتقاق والتركيبات المتوالية المعتمدة في جوهرها على الموضوع ـ اللحن ـ الرئيسي الذي يقدمه ـ يعرضه المؤدي قبل البدء بعملية التنويع ـ التقسيم. فهناك اساس وبناء متشعب، متعدد الفقرات، منوع الأيقاع تعمل كلها على تحقيق وحدة الاداء الفنية. اما الفارق بين التقسيم (وهو فن قديم) وبين التنويعات (وهو فن حديث) فيتضح في آنية التعبير وتغيره النسبي في التقسيم، وثبات الأداء «الشكل» في التنويعات بسبب

خضوع التنويعات الى التدوين الذي يفتقر اليه التقسيم ذو الطبيعة الايقاعية الخاصة، وهناك فوارق اخرى مادية تخص تقنيات التأليف الفني المتوفرة في التنويعات دون التقسيم.

«الف ليلة وليلة تلك الحكاية التي لا تنتهي ذات الشكل المعربس والتموجات والتنوعات على موضوع واحد». هذا ما يذكره الاستاذ صلاح ستيتة في مجلة الآداب البيروتية عدد ٧ ـ ٨ لسنة ١٩٨١ والكاتب هنا يشخص دون ان يشير الى الأساس «الشكلي» المستحدث الذي قامت عليه الف ليلة وليلة. فاللانهائية التي يقصدها الاستاذ صلاح ستيتة تتمثل بشكل «الروندو» اي الدوار في التأليف الموسيقي حيث يدور الموضوع الرئيسي على موضوعات او الحان اخرى تتسم بخصائص جديدة او منوعة لا تتعدى الطابع العام المقصود في العمل، وقد أستخدم رواد التأليف الموسيقي في اوربا شكل الدوار في الحركة الرابعة من السمفونية الكلاسيكية. وخصائص هذا الشكل «الدوار» تتضح في الليالي من خلال الامتداد وتشعب الحكايا حول «محورية» مكانية وموضوعية واحدة. ويمكن القول ان أهم خاصية ادائية في الدوار هي الأيحاء بلا نهائية الشكل عبر ما يتوفر له من مرونة وطواعية واسترسال اضافة الى الابتكار والاضافة، وهذا الاسلوب واضح ومقصود لحد ذاته في الليالي. اما التنوع الذي قصده الاستاذ ستيتة فهو اسلوب «التنويعات على لحن» الذي ذكرنا انه يتسم بالمرونة البنائية المعتمدة في تشعباتها على وحدة الموضوع. فالتلوين والتوسيع والأمتداد، مع الاحتفاظ بطابع الموضوع العام، عوامل فنية يقصدها المؤلف خلال عملية التأليف. كل تنويعة تعكس بعداً جديداً وتحمل، في الوقت نفسه، اثر الموضوع الرئيسي. ومثل هذه الخاصية نجدها في الليالي حيث التشعب والاستطراد والامتداد من جهة والاحتفاظ بجوهر الفكرة التي قامت عليها الحكايا من جهة ثانية.

هناك اذن ملامح واضحة بين اسلوبية الدوار والتنويعات واسلوبية الف ليلة وليلة. وهناك ايضاً علاقة واضحة بين جوهر التقسيم وبين اسلوبية التنويعات، وهذا يعني ان ثمة علاقات فنية ـ اسلوبية واضحة بين بعض الفنون التي نشأت في الشرق العربي ـ الاسلامي وبين بعض الفنون «الحديثة» التي ظهرت في اوربا. وهذه العلاقات «الأولية» تستدعي دراسة تحليلية وتاريخية لأكتشاف المزيد منها، ليس في مجال الموسيقى حسب، بل في مصادر تراثنا الأدبي والفني التشكيلي، وفي كل ما يمت بالأدب والفن من صلة، من اجل تحقيق آفاق جديدة في النقد الجمالي يضاف الى رصيدنا الثقافي العام.

وعوداً على موضوع العلاقة بين اسلوبية التقسيم واسلوبية الف ليلة وليلة، نذكر ان التقسيم فن ادائي اكثر منه فناً شكليا، اي ان اداء التقسيم يعتمد الارتجال في التكوين ـ التشكيل والتوصيل، فيما الفن ـ الشكل يعتمد بناء ذا صيغ قياسية محددة

سلفاً رغم ان التقسيم يعتمد على فكرة مسبقة تقترب من مفهوم «الثيمة» المعروفة بوحدة الموضوع، الا ان الأداء الحر والارتجال الآني يلعبان دوراً مهماً في تحقيق هذا اللون الموسيقي. وهذا ما نجده في فصول الف ليلة وليلة: فكما يعتمد مؤدي التقسيم على نغمات رئيسية بسيطة يثبت، من خلالها قدرته في استخراج الكامن فيها والأسترسال بأضافات فنية ذات علاقة تساعد على تحقيق «الوسع» الخاص بالتقسيم، فأن شهرزاد هي الأخرى اعتمدت، منذ الليلة الأولى ،على موضوعة بسيطة «قصة التاجر» تتسم بالوسع منذ الوهلة الأولى، فأثبتت قدرتها على التواصل وجذب المتلقي الى منابع جديدة من القص والربط والتداخل بغية الاستغراق اطول مدة ممكنة في السرد ومؤدي التقسيم هو ايضاً يسترسل ويربط المقاطع عبر «جسور» نغمية - ايقاعية تأتي في شكل «توقفات» بين مقطع وآخر دون تحقيق النغمة الختامية، تماماً كما فعلت شهرزاد في ربط المقاطع من اجل الاسترسال دون نهاية، ومن اجل تحقيق التأثير في السامع دون التقيد بزمن محدد، وهذا ما يبغيه مؤدي التقسيم حيث يطيل في زمن لحنه شريطة تحقيق التأثير اللازم في السامع. هناك اذن خصائص مشتركة بين التقسيم وبين الليالي أهمها: عدم التدوين في التقسيم وفي قصص الليالي التي حكتها شهرزاد شفاها الانتقال من مقطع الى آخر بذكاء وعبر ربط «فني» يؤمن التأثير التواصل في المتلقي عدم التحدد بزمن مادامت عملية الاداء في التقسيم والليالي تطمح الى الاستغراق اطول فترة ممكنة من اجل تقديم اكثر قدر من الموضوعات المترابطة المؤدية الى وحدة الموضوع. وتلوين الحكاية في الليالي يقابل التلوين النغمي والايقاعي في اجزاء التقسيم، اما جسور الربط الفنية المعروفة في التقسيم فتقابلها جسور اخرى في الليالي تتمثل بعناصر معينة أهمها: الجملة «اللازمة» التي ترد في نهاية كل ليلة «وادرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». والجملة «اللازمة» الثانية الواردة في بداية كل ليلة: «قالت بلغني ايها الملك السعيد...» وكلا اللازمتين تذكر بالعنصر اللحني الدوار في الروندو، لكن اللازمتين في الليالي تبدوان اكثر بساطة منه في شكل الروندو. فمن خلال اللازمتين يتم الربط بين ما مضى من الحكاية «غير المنتهية» وبين ما يأتي، عبر «منظور» غير محدد سلفاً، اي ان ما ينثال على ذهن شهرزاد لا يخضع لتخطيط مسبق حسب، انما «التلقائية» تكون عنصراً اسلوبياً في القص والأسترسال. لهذا نجد موضوعات «جانبية» تظهر في سياق النص وتكاد تبدو «غريبة» على الموضوع رغم ضرورتها. والغرابة سرعان ما تزول اذا عرفنا ان «التلقائية» هي التي اجازت لشهرزاد بأيراد مقاطع ثانوية وادخالها في السياق القصصي، بذلك استطاعت شهرزاد ان تؤمن عنصر الاستمرارية الذي انقذها من الموت. في التقسيم لا يجوز للعازف ان يأتي بنغمة خارج سياق المقامية - اللحنية التي يعزفها ولا خارج سياق الايقاع المؤثر في نوع - طبيعة التقسيم، رغم ان التلوينات النغمية والايقاعية قد تتناول «مقاطع جزئية»

جانبية، لكنها لا تبدو غريبة على مسار التقسيم الذي كان المؤدي قد كون فكرةمعينة ـ عامة عن «الجو اللحني» من خلال الاختيار المقامي ومسار اللحن الرئيسي وايقاعه، اما تفاصيل التقسيم، كمقطوعة متكاملة، فتأتي اثناء الاداء نفسه بتلقائية «مقننة» تتكون نتيجة الخبرة عند العازف تماماً كما الحال في الليالي فـالقارئ يشعـر بذلك الخيـط الذيَ استطاعت شهرزاد ان تمسك به فعملت على «مده» الى ما لا نهاية من خلال الاستطراد التلقائي و «إقحام» مشاهد او احداث جانبية في صلب الموضوع احياناً من اجل الاثارة والتنبيه وعدم السماح للملل بالتغلغل في نفس السامع ـ الملك. وكذا الحال في التقسيم حيث يحاول المؤدي ان يغير الايقاع ويلونه بقصد ابعـاد الملل عن السامـع، والا فأن السامع المدرك لماهية الموسيقى الفنية لا يستطيع الاستمرار في الأصغاء الى تقسيم حر غير معتمد على ايقاع درامي من شأنه جذبه والتأثير عليه وشده الى تفاصيل فنية تنبع من البناء التصاعدي المعروف في الفن، والليالي بدورهـا تضم تلك اللفتات الذكيـة: تغيير الأيقاع وايراد موضوع صغير جانبي الغرض منه تنبيه السامع. وقطع السرد ـ القص وقت يكون السامع فضولياً وراغباً في معرفة النهاية «التي لا تأتي». كل ذلك يساعد على بلوغ الاستمرارية والتواصل اللذين يؤلفان حجر الزاوية في اسلوب الف ليلة وليلة وفي طبيعة التقسيم الذي يعد احد الوان الموسيقى العـربية الكـلاسيكية عـلى الصعيد الأدائي رغم عدم خضوعه الى التدوين، وهو ما يمنح هذا اللون صفة المرونة في الأداء الموسيقي الحر الذي اختصت به الآلة الموسيقية المنفردة، فالأنفراد ايضاً كان احدى خصائص الف ليلة وليلة الادائية. وسواء كان الأنفراد آليا (العزف على آلة موسيقية) او بشرياً (الاعتماد على الحنجرة) فأن القيم الفنية والنبرات المؤثرة والموضوع الحي هي التي تبرز كعامل مؤثر في المتلقي، فتتواصل العلاقة بين الطرفين: المؤدي والمتلقي من خلال جماليات الاداء الحر والصياغة الآنية ذات الخطوط الرئيسية المرسومة سلفاً في ذهن المؤدي.

الفصل التاسع

البحث عن الزمن الضائع والسمفونية الفنتازية

لعل الأسترسال والتدفق والانسيابية كانت سبباً كافياً لجعل رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست قريبةمن روح الموسيقى، فهي «سمفونية عظيمة» كما يقول 'اندريه موروا «فلغتها الحكية موسيقى، ولكل وضع له لونه الخاص به»[1] ولاشك في ان الوضع واللون هنا يقابلان اللون الآلي الذي يبرز عبر السمفونية او اي عمل اوركسترالي آخر، من خلال كل وضعية - صيغة لحنية يوردها المؤلف بأعتبار ان التوزيع الاوركسترالي هو بحد ذاته تلوين خاص يعتمد قدرة وحساسية المؤلف في تحقيق الأنسجامات والتداخلات عبر «المنظور التأليفي العام.

كان بروست واحداً من ابرز المبتكرين في الأدب الفرنسي، وكان برليوز واحداً من ابرز المبتكرين في الموسيقى الفرنسية، اتسمت موسيقاه، كما اتسمت رواية بروست، بالمرونة وحرية التعبير والايقاع وتجاوز الاتجاهات الفنية المعروفة في عصره، فأذا كان في «لغة» بروست «موسيقى» فأن في موسيقى برليوز «لغة» او حكاية استمدها المؤلف من واقع حياته القاسية.

ظهر هكتور برليوز في اوج المرحلة الرومانتيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وظهر مارسيل بروست في مرحلة الأبتكار الاسلوبي في الادب في مطلع القرن العشرين. فقد قرأنا البحث عن الزمن الضائع وبعض ما كتب عنها خاصة مقدمة الروائي اندريه موروا والفصل الخاص ببروست في كتاب قلعة آكسل لأدمون ولسون ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، فيما قرأنا القليل جداً عن برليوز، فهو كاتب مذكرات معروف الى جانب كونه مؤلفاً موسيقياً عظيماً انصب همه في الابتكار الاسلوبي وتجاوز الاشكال المعروفة في عصره، وسمعنا بعض مؤلفات برليوز الاوركسترالية خاصة «هارلود في ايطاليا» وهي قصيدة سمفونية اقرب ماتكون الى المفهوم الأدائي الانفرادي حيث تُؤدي آلة الفيولا الدور الرئيسي البارز في العمل وهو دور قريب من فن الاداء القصصي عبر نبرة آلية (فيولا) تتصف بخصائص الصوت الرجولي المعبر. كذلك سمعنا سمفونية برليوز الفنتازية وافتتاحياته الاوركسترالية، ولا ننسى الأغاني الانفرادية بمصاحبة الاوركسترا التي ألفها برليوز مترجماً فيها بعض قصائد غوتيه مثل «ليلة صيف». فمن خلال هذا الشئ القليل عن برليوز وذلك الشئ القليل عن بروست تتضح امور معينة يمكن اعتبارها مصدر مقارنة بين اسلوبيهما رغم اختلاف ادواتهما الفنية. فالتقنية البحتة هي المقصودة في هذه المقارنة، مادام ليس هناك مفهوم محدد للتقنية، كما ليس هناك تقنية واحدة او ثابتة في ممارسة اي فن رغم ان هناك اسساً قد تبدو ثابتة في معيار البناء الفني، غير ان الربط بين الوان التقنيات هو المؤشر الذي يبرز في مفهوم المقارنة المقصودة هنا.

ان ابعاد التقنية بين بروست وبرليوز عميقة، مرنة، متشعبة ومتباينة، وهي تبرز بجلاء عبر اقل عملية ربط بين اسلوبيهما، ونتناول هنا البحث عن الزمن الضائع لبروست

والسمفونية الفنتازية (ربما أمكن ترجمتها بالخيالية) لبرليوز، بأعتبارهما قمة الأبداع الفني عند كلا المؤلفين.

ولابد من القول ان ليس من السهل ابراز العناصر الأسلوبية البحتة في كل من الرواية والسمفونية، فذلك تخصص آخر يعتمد الموضوعية والأداة اللتين تختلفان في فن الرواية عنها في فن السمفونية: اللغة والوصف والتعبير المباشر والجو الواقعي في الرواية، والأصوات المنغمة والتركيبات اللحنية ذات الطابع الدرامي الذي لا يتخلى عن تجريديته الموسيقية رغم تأثيره النفسي «العميق» في السمفونية، غير ان عواملالايحاء تبرز واضحة في كلا العملين عبر محاولة شرح متخصصة في حدود اللغة التي قد تشير اكثر مما تعبر. وعوامل الأيحاءتعني الخصائص وعناصر الأداء التي اعتمدتها كل من السمفونية والرواية. فيمكن ان تكون الخصائص منطلق ربط او جمع بين العملين على هذا نستطيع أن نلاحظ ما يلي من سمات مشتركة بين: البحث عن الزمن الضائع والسمفونية الفنتازية

١ ـ الخيال والشعر.

٢ ـ التقديم ـ العرض وليس التطوير.

٣ ـ الأوجه المتباينة للشخصية الروائية، والتحوير المقامي لوحدة الموضوع «ثيمة» الموسيقية

١ ـ الخيال والشعر:

اذا كانت الموسيقى تعتمد الخيال كجزء عظيم من عملية الخلق والتشكيل، فأن الخيال يؤثر عميقاً في عملية الاستحضار والاستلهام الشعرية والموسيقى تشترك مع الشعر بعناصر معينة أهمها الايقاع وحرية التشكيل والموسيقى اقرب الى الشعر منه الى الرواية في اعتمادها الدوافع الذاتية في الأبداع .واذا كان فن الرسم اكثر الفنون سرعة في التأثير في المتلقي بسبب شكل اللوحة «الفن المكاني» الذي يمكن استيعابه عبر نظرة قصيرة متأنية (قياساً بزمن استيعاب الموسيقى والشعر)، فأن الشعر يشترك مع الموسيقى في احتياجهما الى زمن معين قد يطول، بحسب طول المقطوعة والقصيدة، لأستيعابهما تدريجياً حيث تتكون الصورة ويتوالد الأيحاءالمقصود وغير المقصود لدى السامع والقارئ. والشعر كأبداع يتحرك في الزمن كما يقول «لسنغ»، والموسيقى ايضاً تتحرك ضمن الزمن كما أوضح ارسطو اضافة الى ذلك فأن للشعر والموسيقى مهمة اساسية واحدة هي تقديم التأثيرات» للمتلقي وليس «الوصف» العام الأعتيادي. والشعر، وبالتحديد الخيال الشعري، اوروح الموسيقى، يلعب دوراً كبيراً في رواية «البحث عن الزمن الضائع الى جانب تأثير الخيال بحد ذاته في الصياغة الروائية المرنة الحرة المستوعبة لمستويات المضمون والمنظور والألوان والصفات بشكل جديد وعن

اسلوب بروست يقول أدمون ولسون «ولربما كان شعر بروست ووهجه الغريبان انما هما اللهب الأخير لشمس آلت الى الغروب - كأنها الاندلاع النهائي للمثالية الجمالية التي اتسمت بها الطبقات المثقفة في القرن التاسع عشر»[٦] وتقنية الرواية تعتمد على استعادة الماضي. استعادة «دنيا ظنناها غرقت الى الابد في بحر النسيان». اما الخيال فعامل اكيد في بلوغ ذلك الماضي، لأن بأمكان الخيال ان يحيل «قطعة من الماضي الى حاضر». وهكذا الحال بالنسبة الى المؤلف الموسيقي برليوز: الفنان الرومانتيكي صاحب النزعة الخيالية المتطرفة في التأثير الدرامي غير المقصود لذاته في مؤلفاته الاوركسترالية بقدر ما يقصد به التعبير عن حالاته النفسية حيث التأزم والخيبة دوماً. ابتكارات برليوز الموسيقية رموز لشخصيات لولا وجودها في الواقع لأنتفت عملية التأليف ومثالنا هنا السمفونية الفنتازية المبنية على قصة حب تنتهي بالخيبة (ربما كانت شخصية برليوز نفسها). والسمفونية تحفل بالتهويمات ولابتكارات الغريبة «آنذاك» في الربط والتواصل الفنيين، فهي تبدو من الوهلة الاولى مفككة الأجزاء غير مترابطة اقسامها، ذلك ان الخيال لدى برليوز يلعب دوراً مؤثراً ومقصوداً في عملية الربط بين الأجزاء والأقسام دون معونات اسلوبية تقليدية «جسور فنية» كتلك التي كانت معروفة في عصره والتي كان الهدف منها الحفاظ على وحدة الموضوع - الشكل. على هذا تتطلب عملية استيعاب السمفونية الفنتازية متابعة دقيقة ومركزة، لأن الذات، ذات المؤلف وقدراته تلعب دوراً كبيراً في الاستحضار والأداء،تلك الذات التي تغلب عليها حالة خاصة من المشاعر: الوحدة اثر الفشل في الحب، والعلاقات الحياتية المأزومة. والوحدة، من جهة اخرى، لازمت الروائي بروست اثر اشتداد مرض الربو عليه وملازمته البيت، لهذا لعب الخيال في الرواية - كما في السمفونية - دوراً عميقاً في عملية التشكيل الفنية، الخيال الذي وفر اداء شعرياً موسيقياً في رواية «البحث عن الزمن الضائع» ووفر جواً نفسياً - قصصياً - بالنسبة الى سمفونية برليوز. فكان اسلوب الرواية والسمفونية قد اعتمد على امكانيات «استعادة قصة أثرت أشد التأثير في حياة برليوز» من جهة، وعلى اسلوب «استعادة زمن مضى كان له تأثير ودور بالغين في الحاضر» بالنسبة الى الرواية

٢ - التقديم وليس التطوير

قد تخلو رواية البحث عن الزمن الضائع من عناصر الدرامة المعروفة كالتوتر والتصعيد وخلوها يعزى الى اسلوب بروست، ولأنها سيرة ذاتية، وهي في حجمها الكبير و سلوبهامثل الحرب والسلام لتولستوي تعني بالامتداد الزمني طولياً وليس عمودياً، من هنا كانت الرواية مثل السمفونية الفنتازية «رغم ظهور التأثير الدرامي - الايقاعي والاوركسترالي في اقسام السمفونية حسب ما يتطلبه الموضوع وليس البناء الفني

البحث» تهتم بالاستطراد والتفاصيل. فموضوع السمفونيةيتطلب ادوات درامية كالتفخيم والقوة والضربات المبالغ فيها والتغييرات النغمية واللونية البارزة على طول السمفونية. ورغم تغيرات المسار الروائي والتلوينات النثرية والتقنية والصور المنوعة في «البحث عن الزمن الضائع» الا ان ظهور السمفونيـة الفنتازيـة في اوج مرحلة الفن الرومانتيكي بسبب حالة برليوز العصابية، فقد تطلبت السمفونية بعض سمات الدراما «الداخلية» حسب قناعة برليوز تلك القناعة التي قدمت عطاء عظيماً بدا غريباً على الوسط الاكاديمي في حينه! واظن ان رواية بروست هي الأخرى لاقت شيئا من عدم التقبل من لدن بعض الأدباء حين صـدرت. والسمفونيـة تشترك مـع الرواية في انهـا من اطول السمفونيات التي عرفها التأليف الموسيقي (الى جانب سمفونيات مالر). كذلك تشترك مع الرواية في انها ذات «منهج» في البناء، و «مرحلية» في التنويع الاسلوبي. فالسمفونية تقدم فصول قصة كانت ركيزة لها لبلوغ اسلوب فني جديد، فيما اعتمدت الرواية على امكانية «استعادة زمن مضى» في بناء نثري جديد. وقصة السمفونية الفنتازية تتلخص بما يلي: «موسيقار ناشئ ذو حساسيـة تبلغ درجة المـرض وخيال ملتهب يسمم نفسـه بتعاطي الأفيون في نوبة من اليأس الغرامي، وكانت جرعة المخدر أضعف من ان تقتله فغرق في نوم ثقيل تصحبه رؤى غريبة تحولت فيه الأحاسيس والعواطف والذكريـات في خياله المريض الى افكار وصور موسيقية. فالمرأة الحبيبة نفسها اصبحت بالنسبة له لحناً مثل فكرة مسيطرة يجدها ويسمعها في كل مكان»[٤] الافكار والصـور والفكرة المسيـطرة في السمفونية هي بنفسها الصور والتغيرات التي يتركها الزمن، في الرواية على الشخوص، والزمن في الرواية يقابل الفكرة المسيطرة ـ التي ترافق المؤلف عبر الزمن في السمفونية والتي اصبحت بؤرة ارتكاز لبلوغ الأسلوب. والفكرة الثابتة في السمفونيـة من القوة بحيث انها تحتمل الكثير من الأعادات «الملونة» المحاطة بتفاصيل لحنية و «مقاطع تبدو وكأن لا علاقة لها بالموضوع الرئيسي.» دافعها اسلوب بـرليوز الذي «لا يهمـه البناء والتنامي بقدر ما يهمه التدفق والاستطراد» بهدف تحقيق الخلاص عبر عملية الابداع نفسها. كذلك نجد «الاسلوب» نفسه عنـد بروست حيث «هيكله البنـائي يتحمل ثقـل استطراداته وتطويلاته، ومع ذلك فهو يطمح في تحقيق وحدة مرصوفة ونظام لروايته»[٥] و «نجد ان بعض الأشخاص البارزين جداً في الرواية لا علاقة لهم تذكر بالبطل او على الأقل لا علاقة تفسرها القصة»[٦]. المرونة في الأداء، والحرية في اختيار المسـار ـ المسارات ومحاولة تحقيق الأضافة النوعية الى الرصيد الأبداعي الثقافي، كل ذلك كان وراء القدرة الأبتكارية عند كلا المبدعين: برليوز الذي هدف الى تجاوز الشكلية التي كانت ما تزال مؤثرة في الاتجاه الرومانتيكي رغم تحرر هذا الاتجاه من الأنماط المتزمته. وبروست الذي استطاع ان يحقق اسلوباً متجاوزاً عبر اداء روائي جديد دون الاهتمام بالتبعة مادام

ذلك الاسلوب «وسيلته» الوحيدة لأيصال ما عنده الى المتلقى عبر احتكاكه «المعاد» بالبيئة التى انفصل عنها نتيجة مرضه. كذلك كان برليوز قد وجد في موسيقاه الحرة فكرة سيطرت عليه وأبعدته عن مأساته الداخلية فوجد في الخيال بديلاً لذلك.

٣ ـ الأوجه المتباينة والتحويرات المقامية:

«ذلك ان الشئ الوحيد في شخصيات بروست، هو التقديم لا النمو والتطور... ولئن تظهر لنا في تعاقب من اوجه متباينة، اذ يراها اناس متباينون وفي أماكن واوقات متباينة... وطريقة بروست في تقديمها، مع ذلك، لكي يرينا اياها من ناحية واحدة في كل مرة، هي احد مكتشفاته التقنية الكبيرة»[٧]. و «قصة البطل مع البرتين، التي حشد فيها بروست جهداً كبيراً وأراد ان يجعلها ذروة كتابه... انه يرينا البرتين في حالات متباينة كثيرة، يجعلها موضوع افكار كثيرة، ويجزئها الى صور، مختلفة كثيرة، وعاشقها يطيل ويسهب ولا ينتهي في وصف تقلبات احاسيسه، بحيث اننا نتيجة لذلك كله نشعر احياناً اننا نغرق في بحر اشهب من التحليل، بحر لا أفق له، فننضل عن الموقف الأساسي وعن تحكم بروست الموضوعي الذي لا تردد فيه بشخصيتي العاشقين اللتين تجعلان الكارثة أمراً لا محيد عنه»[٨].

ان الفصل الخاص ببروست في كتاب «قلعة آكسل» يوضح الجوانب الرئيسية في تقنية الكاتب عبر ايراد حالات وأوجه التباين في الشخصية نتيجة تأثيرات الزمن. والمقطع الآنف الذكر يفي بالكثير مما نقصده «الحالات والأوجه المتباينة ومأساوية الحب». ويمكن ان نقرن ذلك بتقنية برليوز في سمفونيته الفنتازية حيث «الفكرة الأساسية» وهي معادل لفكرة «الزمن» عند بروست فالفكرة والزمن مستعادان عبر مخيلة مشحونة بالطاقة تضفي الكثير من متعلقات الموضوع «موتيفات وموضوعات صغيرة وكبيرة» على الاطار العام الذي يحتوي التفاصيل كلما كبرت اونأت ابعادها. فالموضوع الرئيسي الحافل بتفاصيله معاش من قبل المؤلفين او هو جزء من حياتهما، كان له دور بالغ الأهمية في تحقيق الرؤية الخاصة بكل منهما موضوع معاش ومستعاد بعد فترة من الزمن، ولا يهم ان تطول الفترة هنا او تقصر، انما المهم هو التأثير القوي الذي تركه الزمن على كلا المبدعين، فكانت عملية الصياغة الفنية: الرواية والسمفونية المعادل الفني لقضية استيعاب تأثير الزمن: الظاهرة التي كانت، في الحقيقة، وراء انبثاق الفكرة المسيطرة ـ المفهوم ـ عند كلا المبدعين. اما «التحويرات النغمية» التي تصاحب الفكرة المسيطرة في السمفونية حيث الأعادات التي تظهر ابعادها «وجوه» عبر صور اللحن المتباينة وعبر زوايا معينة، فهي معادل فني «للأوجه المتباينة» في الرواية، حيث تمر الشخوص «بتحولات متوالية يراها القارئ بأوجه مختلفة»[٨]. ومأساوية الحب في الرواية

هي نفسها مأساوية القصة في السمفونية، فالأعمال الفنية والأدبية العظيمة تأتي، عادة، عبر حالات من التسامي نتيجة معايشة قضايا تؤثر في نفس المبدع حداً لا يمكن الامتناع معه عن تفريغ شحنات تلك الحالات، التي تظل ترافق المبدع وتنمو بشكل يوحي بأهميتها، عبر صيغ من أعمال فنية تكون قوة تأثيرها في المتلقي دليلاً على عظمة تلك الحالات وفرادتها في حياة المبدع.

فحين قدم بروست شخوصه عبر حالات متباينة، نرى وجهاً عبر كل حالة ناتجة عن مفعول الزمن، فأن برليوز يقدم لحنه الرئيسي «الفكرة» عبر تحويرات نغمية ومسارات فنية متباينة عبر الأعادات التي يقدم في كل زاوية منها جانباً ـ صورة من الفكرة وبتلوين مقامي يساعد على ابعاد الملل عن السامع. وبرليوز في ذلك مثل بروست، نشعر ازاء سمفونيته «اننا نغرق في بحر من الاستطراد والأسترسال لا نهاية له»!. واللانهائية متأتية من «الفكرة الأساسية» المؤثرة في تقنية السمفونية ونوعها ومسارها غير التقليدي وتغيراتها المقامية الزاخرة بالألوان والطبقات الصوتية المتباينة. فالفكرة هي الزمن، تركت آثاراً كثيرة وصوراً متلاحقة على الموضوع. انها الشحنة الهائلة التي قدم من خلالها المؤلف تلويناته وتفاصيله وصوره الجزئية ذات الصفة الأيحائيةغير المقصودة شكلياً. فالفكرة والزمن كانا ركيزة الفعل الأبداعي عند كلا المؤلفين. الزمن المعروف بتاثيره النفسي على الفرد ـ الكاتب، والزمن ذو التأثير الواضح في السمفونية حيث يستعيد المؤلف «قصته» فيعمل على تحليل عناصرها وتجسيد ابعادها عبر اجزاء السمفونية من البداية حتى النهاية المفتوحة، والاستعادة «الفنية» تتم من خلال التفاصيل الواقعية المؤثرة التي عايشها المؤلف من قبل. فمن حالة حلم الى حب الى بهجة الى خيبة فكآبة وتأثيرات نفسية متباينة تتوالى بأستمرار، فيتم البناء العام غير المحدد، سلفاً، تماماً كما في رواية البحث عن الزمن الضائع» حيث تلعب المرونة واللاتحدد دوراً كبيراً، جديداً، في الصياغة الفنية غير المقصودة رغم انها سيرة ذاتية، ولا تخلو السمفونية ، بدورها، من لمحات بارزة من سيرة المؤلف.

الهوامش

- من مقدمة الاديب الفرنسي اندريه موروا لرواية البحث عن الزمن الضائع.

٢ - المقصود بالزمنهو الايقاع ـالوزن المؤثر في التكوين الموسيقي والشعـري، وباعتبـار الايقاع استغـراق في الزمن الطبيعي وتغلغل في الزمن الداخلي للقصيدة والقطعة الموسيقية المؤثرتين في النفس.

٣ - ادمون ولسون: قلعة آكسل. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. والمقاطع الاخرى ماخوذة من الكتاب نفسه.

٤ ـ ثيودور فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة د. سمحة الخولي ص ٥٤١.

٥ - قلعة آكسل ص ١٢١ ـ ١٢٢

٦ - المصدر السابق ص ١٤٤

٧ - المصدر السابق ص ١٢٦ ـ ١٢٧

٨ - قلعة آكسل ص ١٢٠ ـ ١٢١

الفصل العاشر

الأيقاع الموسيقي في «موديراتو كانتابيلة»

موديراتو كانتابيلة (moderato cantabile) مصطلح موسيقي يستخدم في فنون الاداء الآلي والغنائي، وهو يعني «رسلاً وشدواً» كما ترجمها نهاد التكرلي ضمن سياق قصة «موديراتو كانتابيلة» لماركريت دورا. الترجمة عبرت عن روح المصطلح، فيما الكاتبة كانت قد استخدمته عبر توليف جميل بين روح المصطلح وبين المحيط الخارجي المتحرك، المتغير، المنوع بفعل الحدث الروائي وبفعل الألوان التي تتركها الشمس الغاربة على الطبيعة عبر ايقاعات هادئة منسابة كانت ذات علاقة واضحة بشكل القصة. فالقارئُ لا يسمع الموسيقى الصادرة من بين أنامل الطفل وهو يدرس ويتدرب ويعزف سوناتا البيانو للمؤلف «ديابلي» لأن الموسيقى كنغمات لا تسمع خلال القصة فلا تأثير لها على القارئ، لهذا استأثرت الكاتبة بالأيقاع الذي استخدمته بمزج معبر او موح مع ايقاع الشمس الغاربة والوانها المتغيرة المؤثرة في نفوس شخوص القصة.

تبدأ الرواية ـ القصة في فترة معينة ومحددة من النهار حيث «صخب البحر ينفذ من النافذة المفتوحة تصاحبه بصورة مخففة ضوضاء المدينة الغارقة بعد ظهيرة هذا الربيع»[١]. ثم يتنامى ايقاع الطبيعة ويمتزج صوت المدينة بألوان المغيب: الصوت واللون هما اللحن والايقاع وما بينهما من تداخل في القصة «سمع الخرير الصامت للمحرك في المدينة كلها، خاصة وان زوارق النزهة كانت نادرة للغاية، وصبغ السماء كلها اللون الوردي الذي فاض به النهار»[٢]. يضاف الى ذلك ايقاع الزورق الذي يمر عبر نافذة الصالة المفتوحة على البحر حيث الطفل الذي يؤدي مقطوعة «ديابلي» أمام مدرسته بحضور امه في صالة البيت. ويندمج هذا الأيقاع بأيقاع الغروب حيث يكثف المنظور الخارجي ويتم تصويره او تأطيره كما يجسد المؤلف الموسيقي لحنه بأبراز ايقاعاته الخاصة والمضافة «كان الزورق قد انتهى اخيراً من عبور اطار النافذة المفتوحة وارتفع صخب البحر بلا حدود في صمت الطفل»[٣].

من جانب آخر نقرأ «بلغت الوان الغروب فجأة درجة من الروعة بحيث تغيرت بسببها شقرة هذا الطفل»[٤] ان الكاتبة هنا تتبع طريقة الروائيين المحدثين، تعرض او تقدم صفات وملامح الشخصية والأشياء من خلال ملامح وأشياء اخرى ذات علاقة تقنية او جمالية بمسار القصة وليس بصورة مباشرة صورية او آلية مجردة. ويستمر الحديث بين استاذة البيانو التي ضاقت ذرعاً بعناد الطفل الصامت الذي يشحن بصمته الموقف ويحوله من حالة ساكنة مستقرة الى حالة متنامية متفجرة، وهو ما قصدته الكاتبة، فلم تعر أهمية للمقطوعة الموسيقية كمفردات لحنية، بل صبت اهتمامها على جو القصة وعلاقته بالتحول الأيقاعي: السكون واللحظات المتصاعدة المشحونة بالتوتر الذي يقابل توتر «الحدث» الذي يجري في الشارع حيث يتصاعد عبر ايقاعه الخاص المماثل. فالحديث بين مدرسة البيانو والأم وطفلها يتوتر ايقاعه تدريجياً بتوقيت مع تغير ايقاع

الطبيعة» وازداد لون السماء الوردي في انتفاضة أخيرة. قال الطفل: لا اريد ان اتعلم البيانو، عندئذ رنت في الشارع، في اسفل البناية، صرخة امرأة وتعالى أنين مستطيل متصل كان بدرجة من الشدة بحيث تحطم معه صخب البحر، ثم توقف مرة واحدة. صاح الطفل: ماذا حدث، فقالت السيدة: لقد وقع حادث ما. انبعث صخب البحر من جديد ومال لون السماء الوردي الى الشحوب»[٥] هكذا نجد ان عناصر القصة المؤلفة من: صمت الطفل وضيق الاستاذة وحوارها المتوتر مع أم الطفل ولون الطبيعة المتغير وايقاع البحر وصوت المدينة ـ نجدها تتحول من مسار الى آخر، من حالة الى اخرى، من الصمت والأيقاع المتوتر الى الدويّ ـ الصرخة المؤثرة في السامع خلال سياق السرد، الدوي الذي هو بمثابة ذروة الفصل الأول التي تبلغها الكاتبة كما يبلغها المؤلف الموسيقي من خلال تنامي الموضوع. اما الأيقاع فهو يتناوب عبر تناوب وتنامي الحركة والحدث: ايقاع البحر البديل او المعادل لأيقاع الحياة «يتحطم صخب البحر ويتوقف ثم يعاود انبعاثه من جديد، في دروة مستمرة، فيما يميل لون السماء الوردي الى الشحوب» هنا نلاحظ الربط المؤثر بين ايقاع الدرس ومحاولة الاستاذة في اجتذاب انتباه تلميذها لكنها ما تلبث ان تفشل اذ يعلن الطفل عدم رغبته في تعلم البيانو، وبين تنامي الألوان واتحادها بالأيقاع الخارجي، ومن ثم بداية التلاشي الذي يتركه المغيب في لون السماء: الأيقاع والتوتر والتغير حيث شحوب السماء بعد انتفاضة اللون الأخيرة و «الأحباط» الذي يصيب الاستاذة بعد محاولاتها الفاشلة في اقناع الطفل بالعزف، فيحل الأيقاع البطئ محل التوتر، غير ان الكاتبة ما تلبث ان تشحن الأيقاع البطئ من خلال تعاقب الحوار بين الاستاذة والطفل وأمه حتى «تحل صرخات اخرى محل الصرخة الأولى، متناثرة، متنوعة[٦]». ونقرأ ايضاً «بدأ الشفق يكسح البحر وزالت الوان السماء ببطء.. لم يبق سوى الغرب متخضباً بالحمرة، لكنه يندثر شيئاً فشيئاً»[٧]. هكذا يتناوب الأيقاع بين الظهور والأختفاء، بين الأرتفاع والأنخفاض، مؤثراً في الحدث ومحققاً الشد والتأزم، ومضفياً تأثير الزمن الخارجي على مسار الرواية. والأيقاع يبدو مهيمناً على الكاتبة بشكل يدل على ادراك تام لمقومات التطوير في التأليف الموسيقي، خاصة في صيغة الصوناتينة التي يعزفها الطفل[٨] تلك الصيغة التي استغلتها الكاتبة واستفادت من ابعادها التقنية في التوليف والتداخل، اضافة الى استغلال عنصر الموسيقى في تصعيد الحدث الرئيسي في القصة، حيث الطفل «طفق يعزف وتعالى صوت الموسيقى وطغى على ضجة الحشد الذي بدأ يتجمع تحت النافذة، على الرصيف»[٩] وتكثيف لحظة الحدث (جريمة قتل في الشارع) ـ عبر الأندماج بلحظة تصاعد الموسيقى من بين انامل الطفل الذي لم يرغب في العزف في البدء، ذلك التكثيف الذي أضفى عمقاً خاصاً على حدث استغلته الكاتبة، فيما بعد، في التأثير على مسار الرواية ونفسية أم الطفل، وهو تأثير روائي لا يمت بموضوعنا

بصلة.

ان عناصر الرواية المذكورة لا تختلف، في تقنيتها، عن عناصر الصوناتينة والاشكال الفنية الأخرى، حيث يبدأ المؤلف الموسيقي، كما في القصة، بعرض لحن ثم لحن آخر، ثم يبدأ بالربط بينهما وأضافة موضوعات اخرى لهما ذات علاقة لتحقيق التفاعل وإكساب العمل صيغة فنية خاصة، متكاملة عبر مفهوم التنامي او التطور وبلوغ الذروة، تماماً كما في «موديراتو كانتابليه» حيث تعرض عناصر الموضوع وتتنامى وتتحد من خلال تقنية «تبدو مصنوعة او معروفة سلفاً» لكنها تقنية مؤثرة بشكل دقيق وحاسم في الموضوع الذي تحاول الكاتبة ان ترسمه وليس تكتبه. وشكل الصوناتينة والصوناتا لا يخلو بدوره من صنعة فنية تتمثل في ربط الوحدات والأجزاء وتوليف العناصر اللحنية وتطويرها عبر اضافات تلقائية ومحسوبة معاً.

والأيقاع يظل يلازم اقسام الرواية! خاصة فصلها الأول، في استمرارية اخاذة تفرضها طبيعة الوحدات والعناصر الموضوعية الرئيسية والمضافة المتداخلة ببعضها» انهى الطفل سوناتينته وفي الحال اندفعت في الغرفة الضجة الصاعدة من الأسفل، عاتية، ملحة»[١٠]. هنا يتواصل الأيقاع في مساره مع شئ من التنويع، يتواصل الصراع، كما كان في البدء، بين الخارج والداخل، بين الحدث الخارجي وعلاقة الاستاذة بالطفل ومحاولة اقناعه بالعزف ومحاولة كسب وده وتذكيره بمعنى مصطلح «موديراتو كانتابليه» فكر في اغنية تغنى لك لأرقادك»[١١] في محاولة منها لتقريب معنى المصطلح «طابعه الفني» من ذهن الطفل. ففي الوقت الذي يستمر الطفل بعزفه بعد رفضه وفي الوقت الذي تتواصل اقسام الصوناتينة وتتصاعد نغماتها، في هذا الوقت الذي يجري داخل صالة البيت، نسمع، في الخارج، الاصوات هي الأخرى تتواصل وتعلو وتختلط اصوات النساء بأصوات الرجال، فيما الطفل مستمر في العزف حتى اذا وصلت المقطوعة وسطها «مرحلة التصاعد نحو ذروة الشكل» قالت المدرسة:

ـ قف.

ـ من المؤكد وقع حادث خطير.

ترى أهو الأندماج الكلي بالموسيقى الذي عزل ذهن المدرسة والأم عما يجري في الخارج، منذ الصرخة الأولى، فيما كان رفض الطفل في العزف اشارة الى اهتمامه الخاص، غير المعلن، بما جرى وانتفاء رغبته في العزف جراء ذلك ؟ أهو تأثير الموسيقى العميق الذي فعل فعله هذا، أم هو اللامبالاة التي أصبحت علامة من علامات المجتمع الغربي ؟ هذه المسألة وغيرها تتركها الكاتبة على القارئ ـ فهي لا تحتاج الى تفسير بالنسبة الى مجتمعها ـ لأن اسلوبها يبدو، عموماً، توصيلياً وليس تحليلياً، وهي تكتفي بالاشارة واللمحة دون اعطاء التفاصيل التي تكون ضرورية احياناً ودون التعمق

بالدوافع والمسببات وظروف الفعل الداخلي، خاصة بالنسبة الى موضوعات الرواية الثانوية التي لا تقل أهمية، كقضية فنية، عن أهمية الموضوعات الرئيسية، وكأن الكاتبة لا وقت لديها، كما مدرسة الموسيقى التي لم ترد ان تضيع وقت الدرس فلم تنتبه الى الحدث. «وشاهدوا المنظر عبر النافذة. ايقنوا بأن حادثاً وقع. ثم قالت المدرسة ـ استأنف عزفك من الموضع الذي توقفت فيه»[١٢] فكما يستمر ايقاع الحدث الخارجي تستمر الصوناتينة «وتتضخم ضجة الحشد المخنوقة بأستمرار وقد اصبحت الان بدرجة من الشدة بحيث طغت على الموسيقى، رغم ارتفاع البناية»[١٣] ثم نقرأ «أخذت السوناتينة مجراها وتوسعت ونمت ثم بلغت نغمتها الأخيرة مرة اخرى، وانتهى الوقت»[١٤]. انه ربط واضح بين الحدث وتناميه التدرجي وتضخمه، وبين اقسام السوناتينة وتناميها حيث العرض والتصعيد والنغمة الأخيرة. فالحدث هو الآخر قد سمعنا ببدايته وتناميه ثم نشهد نهايته حين تنزل الأم وطفلها، بعد انتهاء الدرس، لتستطلع ما جرى في المقهى القريب حيث وقعت الجريمة وانطفأت حياة امرأة. وهنا تنطفئ الشمس ايضاً في سياق طبيعي ذي علاقة بسياق الحدث، فيحل الشفق المعتم الذي يخيم على المنظر فلا يكون هناك مجال للنظر بوضوح.

من حيث التقنية المعروفة في التأليف الموسيقي والروائي على السواء، نجد ان الكاتبة هنا تستغل عناصر الموضوع الرئيسية والثانوية والجزئية وتستفيد منها وتستنفدها قدر المستطاع عبر التوليف والتداخل والتصعيد. فالكاتبة لا تترك شيئاً، حدثاً، منظراً، حركة، كلاماً، صوتاً، الا وتستغله من اجل بناء الشكل، اضافة الى ذلك، فأن الكاتبة تكاد تعرض حركة من خلال حركة اخرى، وحدثاً من خلال حدث آخر او منظر آخر، لا شئ يأتي عفوياً، رغم ان كل شئ في القصة نصادفه عفوياً او تلقائياً، لأن مكان الوقت نفسه لا شئ يأتي عفوياً كقضية تقنية تفرضها متطلبات الشكل او طابع العمل، وهكذا الحال في تأليف الصوناتينة حيث لا تقل عملية التوليف والصياغة والذروة أهمية عن عملية الأيحاء الأولى التي تساعد على انبثاق عناصر اللحن ـ الموضوع في بداية العمل. فالحبكة في القصة واضحة، مباشرة وغير مباشرة، مقصودة وغير مقصودة، هدفها خلق شئ من شئ آخر، خلق صورة فنية من حركة طبيعية او من حادث معين لا جديد فيه ـ بالنسبة الى المجتمع الغربي ـ او من حادث طارئ، لكن الجديد في العملية هو التقاط الزوايا اولاً وتعيين حدود الصنعة ثانياً، حيث تبرز قدرة الكاتب ـ المؤلف ومهارته في بلوغ الشكل المطلوب الذي اراده لعكس الطابع الخاص به. هنا يتم الأتحاد بين الشعور والفكر، بين الخيال والمادة، بين المضمون والشكل، وذلك عبر صنعة محكمة تتسم بالمرونة والضرورة معاً.

ان ايقاع الرواية ـ رغم ما أوضحنا ـ خفي يكاد لا يبين بشكل مباشر، لكنه مؤثر

أشد التأثير في صنعة الرواية: دلابـها المستمد، اساساً، من روح المصطلح: موديراتو كانتابليه الذي استخدمته الكاتبة عنواناً لروايتها. الفصول تعرض بهدوء وتمهل، لكنها تشحن بدفقات من المشاعر والتأملات والتأزمات التي يحس بها القارئ عبر حركـات وايحاءات وحركات (الفعل الخارجي) أم الطفل التي تعايش «علاقة» مع رجل له معرفة بزوجها. لكن العلاقة تتعرض للأحباط نتيجة التأزم وحالة أم الطفل وأثر الحادث الذي يترك حالة سلبية على الأم تتضح عبر السياق. الايقاع خفي، كأنه الأيقاع الخفي الذي تبنى عليه الحان السوناتينة، ذلك الأيقاع المسترسل، المتأزم حيناً، الهادئ حيناً آخر، المعبر عن مشاعر وحالات داخلية خاصة (ذلك ان السوناتينة شأنها شأن السوناتا عمل فني يعبر عن درامية الشكل الموسيقي). وهكذا الرواية: تبدأ بهدوء وتتنامى بهدوء رغم التأزمات حيث يطلع القارئ على التفاصيـل «المحددة» الداخليـة المشحونـة بالتغـير والتلون، كما حركة المدينة واشعة الشمس، وكما الصوناتينة التي تتلون الحانها بفعل الشدة والخفوت والتصاعد والتلاشي. كل ذلك يتكون عبر اطار صورة «بانورامية» مكثفة وموحية بحالة داخلية «أم الطفل وموقفها النفسي من الحب والعلاقة والالتزام»، كمـا الغرض من السوناتينة التي تعبر عن المشاعر ـ الموضوع ـ التي يعايشها المؤلف اثناء وقبل عملية التأليف.

الناشيء

الهوامش

(١) موديراتوكانتابيلة ص ١١

(٢) الرواية، ص ١١

(٣) المصدر نفسه: ص ١٢

(٤) المصدر نفسه: ص ١٢



(٥) الرواية: ص ١٣

(٦) الرواية: ص ١٤

(٧) المصدر نفسه: ص ١٤

(٨) صوناتينة: مصغر صوناته.

(٩) الرواية ص ١٥

(١٠) الرواية: ص ١٥

(١١) الرواية: ص ١٥

(١٢) الرواية: ص ١٦

(١٣) ص ١٧

(١٤) الرواية: ص ١٧

المحتويات



رقم الايداع ١٤٩٦ في المكتبة
الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٥



تصميم وطبع : دار آفاق عربية للصحافة و النشر